

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD I



TESIS DOCTORAL

**El cine: lo santo y lo violento. De la historia a la
hermenéutica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ignacio Sánchez Hernández

DIRECTORES

Eduardo Rodríguez Merchán
Jorge Úbeda Gómez

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD 1



EL CINE: LO SANTO Y LO VIOLENTO. DE LA HISTORIA A LA HERMENÉUTICA

Memoria para optar al grado de Doctor presentada por

Ignacio Sánchez Hernández

Bajo la dirección de

Prof. Catedrático Dr. D. Eduardo Rodríguez Merchán

Prof. Dr. D. Jorge Úbeda Gómez

Madrid, 2015

TESIS DOCTORAL

EL CINE: LO SANTO Y LO VIOLENTO. DE LA HISTORIA A LA HERMENÉUTICA

Realizada por Ignacio Sánchez Hernández

Dirigida por el Dr. D. Eduardo Rodríguez Merchán y el Dr. D. Jorge Úbeda Gómez

CAVP 1, Universidad Complutense de Madrid

Madrid, 2015

*A mi familia,
a Mónica.*

Agradecimientos

La presente tesis doctoral es el resultado de cinco años de trabajo. Placer no es la palabra que mejor definiría el proceso. Pero lo que sí ha sido un placer es haber compartido a lo largo de ese proceso momentos, conversaciones y experiencias con las personas a las que aquí quiero referirme. Gracias a la colaboración y a la ayuda de todas ellas, la satisfacción ha vencido al desaliento y este texto está hoy cerrado.

En primer lugar, tengo que agradecer al Dr. Eduardo Rodríguez Merchán y al Dr. Jorge Úbeda Gómez que asumieran la dirección de la tesis doctoral. Sin sus ánimos, sus correcciones e indicaciones, sin su paciencia y confianza, estos años de trabajo no hubieran dado fruto. Su compromiso conmigo y con mi proyecto ha sido extraordinario. He recibido de ellos, sin duda, mucho más de lo que les pedí.

Quiero agradecer también la colaboración de otros profesores: el Dr. Francisco Javier Fernández Vallina, el Dr. Santiago Sánchez González, el Dr. Luis Deltell Escolar y el Dr. Roberto Gelado Marcos me brindaron su inestimable ayuda en algún momento del proceso.

Gracias a mis amigos, en especial a Alberto Carpintero, Daniel Cepeda, Carlos García del Olmo, Juan Iglesias Gonseth, Carlos Hernanz, Claudia López, Carlos Méndez Anchuste y Miguel Ángel Muñiz por las horas de escucha y las miles de ideas.

Por supuesto, agradezco a mi familia su apoyo constante. A mis padres, su esfuerzo, su responsabilidad y su entrega. A mi hermano y a mi tío, tantas tardes y noches de cine (y de buena música).

A Mónica le agradezco todo. Ella ha vivido a mi lado este trabajo y sabe bien lo que significa para mí. Sin su comprensión nada hubiera sido posible.

Resumen

La tesis doctoral titulada *El cine: lo santo y lo violento. De la historia a la hermenéutica* analiza las relaciones entre las películas de Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara y Lars von Trier aplicando al estudio del cine los conceptos de “lo santo” y “lo violento”. A partir de una historia de los vínculos entre el cine, la religión y la violencia se interpretan las obras con una perspectiva innovadora e integradora: una hermenéutica del cine inspirada en la estética de la recepción que permite atender a las múltiples dimensiones del objeto cinematográfico, como artefacto y producto cultural, en el ejercicio de un diálogo continuo.

El texto está dividido en tres partes. La primera, “Introducción y justificaciones teóricas”, reúne consideraciones generales y reflexiones metodológicas, y presenta una contextualización de las cinco filmografías y una revisión de la investigación académica sobre los elementos religiosos del discurso cinematográfico. La segunda, “Una visión histórica: violencia, religión y cine”, profundiza en los conceptos a emplear y desarrolla los antecedentes cinematográficos en relación a los términos “violencia” y “religión”, incluyendo un examen del cine épico-bíblico y del cine trascendental, entre otros. La tercera, “Lo santo y lo violento en la obra de Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara y Lars von Trier”, contiene propiamente el análisis, que se despliega en torno a cinco películas (cada una dirigida por uno de los cineastas): *Taxi driver*, *El cuarto hombre*, *Posibilidad de escape*, *Teniente corrupto* y *Dogville*.

El rendimiento del análisis y del entramado teórico que sustenta el trabajo de investigación queda finalmente probado en tres direcciones: al favorecer una aproximación al estudio de un determinado cine no limitada al uso de categorías del tipo de “cine religioso” y “cine posmoderno”; al relacionar de modo efectivo el conjunto de las obras, dando lugar a nuevos conceptos como el de “ciudad terrena cinematográfica” que podrían aplicarse al análisis de otros filmes y géneros; y al posibilitar una especulación hermenéutica y filosófica de mayor calado sobre lo que el cine es y sobre la atribución de los espectadores en la producción de significados.

Palabras clave: teoría del cine, estética de la recepción, hermenéutica, posmodernidad, violencia, religión.

Abstract

The aim of the doctoral thesis entitled *Film: The Holy and The Violent. From History to Hermeneutics* is to analyze the works of Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara and Lars von Trier and their treatment of “the Holy” and “the Violent” themes in film. First, we explore the historical link between film, religion and violence and then we interpret the works with an inclusive and innovative perspective: an hermeneutical approach inspired by reception aesthetics which allows us to address the multiple aspects of the cinematographic object —as an artefact and as a cultural product— in an ongoing and thorough dialogue.

The doctoral thesis is divided into three sections. The first, “Introduction and Theoretical Justifications”, gathers general considerations and methodological reflections, along with a contextualization of the filmographies and a review of the diverse academic research on the religious elements of the cinematic discourse. The second, “A Historical Perspective: Violence, Religion and Film”, discusses the concepts being used and expounds on film history in relation to the terms “violence” and “religion”, including an examination of biblical epics and transcendental cinema, among others. The third, “The Holy and the Violent in the Works of Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara and Lars von Trier”, contains the analysis itself, which begins with the interpretation of five films (each directed by one of the five filmmakers mentioned): *Taxi Driver*, *The Fourth Man*, *Light Sleeper*, *Bad Lieutenant* and *Dogville*.

The analysis and the theoretical basis are tested in three ways: promoting an approach to film studies of a given type of cinema not limited to categories such as “religious film” and “postmodernism”; effectively relating the whole works of the filmmakers and giving rise to new concepts such as “the cinematographic earthly city” that can be used in the analysis of other films and genres; and allowing for philosophical speculation on film theory, principally about the nature of film and the power of spectators in the making of meaning.

Keywords: film theory, reception aesthetics, hermeneutics, postmodernism, violence, religion.

ÍNDICE

Resumen.....	7
Abstract.....	9
A modo de presentación.....	15
PARTE I. Introducción y justificaciones teóricas.....	17
1. Introducción.....	19
1.1. Justificación.....	20
1.2. Propósito y objetivos.....	25
1.3. Diseño y estructura.....	28
2. Consideraciones generales.....	31
2.1. Películas y cineastas.....	31
2.1.1. Filmografía de Martin Scorsese.....	33
2.1.2. Filmografía de Paul Verhoeven.....	34
2.1.3. Filmografía de Paul Schrader.....	35
2.1.4. Filmografía de Abel Ferrara.....	36
2.1.5. Filmografía de Lars von Trier.....	37
2.1.6. Notas sobre los cineastas.....	38
2.2. El estudio del cine y la religión.....	48
2.2.1. Hacia una definición útil de cine religioso.....	51
2.2.2. Cine y religión: la vía del diálogo.....	56
2.2.3. Cine y religión: la vía de la estética religiosa.....	63
2.2.4. Cine y religión: aproximaciones no teológicas.....	71
3. Teoría y metodología.....	77
3.1. Verdad y método.....	79
3.1.1. Sentido e interpretación.....	82
3.1.2. Texto y dispositivo cinematográfico.....	88
3.2. El cine y la universidad.....	95

3.2.1. Cine y semiótica.....	96
3.2.2. Cine y psicoanálisis.....	100
3.2.3. Cine y estudios culturales.....	103
3.2.4. Cine y teorías de la cognición.....	108
3.3. La estética de la recepción.....	112
3.3.1. La historia del espectador.....	114
3.3.2. La actividad del espectador.....	118
PARTE II. Una visión histórica: violencia, religión y cine.....	125
1. La violencia y la religión en la historia.....	127
1.1. Violencia.....	127
1.1.1. La política y la violencia.....	132
1.1.2. De la violencia a lo violento.....	135
1.2. Religión.....	138
1.2.1. El culto a las imágenes.....	142
1.2.2. La religión como solución existencial.....	146
1.2.3. La crítica de los maestros de la sospecha.....	148
1.2.4. De la religión a lo santo.....	151
1.3. Violencia y religión.....	152
1.3.1. Lo santo y lo violento.....	159
2. El cine, una historia de violencia.....	169
2.1. La violencia del relato.....	170
2.1.1. La violencia del dispositivo cinematográfico.....	171
2.2. El relato de la violencia.....	174
2.2.1. La banalización de la violencia.....	177
2.3. El control de la violencia.....	184
2.3.1. Una historia de la censura.....	187
3. El cine, una historia religiosa.....	195
3.1. El cine bíblico.....	198

3.1.1. Hollywood señala el camino.....	200
3.1.2. La edad dorada del cine bíblico.....	209
3.1.3. La materialización de Cristo y la decadencia del género.....	217
3.1.4. La religión como coartada.....	224
3.2. Miradas excepcionales.....	227
3.2.1. <i>Narciso negro</i>	231
3.2.2. <i>La noche del cazador</i>	233
3.2.3. <i>El fuego y la palabra</i>	238
3.2.4. <i>La herencia del viento</i>	241
3.3. El cine trascendental.....	244
3.3.1. Lo austero y lo carnal.....	247
3.3.2. Interioridad y exterioridad.....	258
3.3.3. El cristianismo y la cristiandad.....	269
3.3.4. El rostro y la naturaleza de Cristo.....	275
3.3.5. El misterio y la blasfemia.....	280
 PARTE III. Lo santo y lo violento en la obra de Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara y Lars von Trier.....	293
1. Cine, religión y posmodernidad.....	295
1.1. La religión de la posmodernidad.....	296
1.1.1. La religión en la posmodernidad.....	302
1.2. El cine de la posmodernidad.....	306
1.2.1. Las dudas del cine posmoderno.....	309
2. Lo santo, lo violento y el <i>thriller</i>	313
2.1. Análisis de <i>Teniente corrupto</i>	315
2.1.1. La revelación profana.....	319
2.2. Análisis de <i>Taxi driver</i>	327
2.2.1. El hombre solitario de Dios.....	334
2.3. Análisis de <i>El cuarto hombre</i>	348
2.3.1. La imaginación religiosa.....	351

2.4. Análisis de <i>Dogville</i>	360
2.4.1. De los que rechazan la Gracia.....	366
2.5. Análisis de <i>Posibilidad de escape</i>	383
2.5.1. De los que aceptan la Gracia.....	388
3. La ciudad de Dios y la ciudad terrena.....	401
3.1. Nueva York o la ciudad en crisis.....	404
3.1.1. El sueño americano.....	409
3.1.2. La ciudad de la ambición.....	419
3.2. Nueva York o la ciudad del miedo.....	442
3.2.1. Asesinos y justicieros.....	443
3.2.2. Degradación y locura.....	457
3.2.3. Romance y tradición.....	465
3.3. El origen del mal.....	478
3.3.1. Herencias de sangre.....	481
3.3.2. Otras miradas sobre Nueva York.....	499
4. El bien, el mal y la necesidad de un final.....	511
4.1. El Apocalipsis y el fin del mundo.....	513
4.1.1. Las imágenes del fin.....	516
4.1.2. Los mensajeros del fin.....	531
4.2. La escatología y el fin del hombre.....	540
4.2.1. El rostro atormentado.....	542
4.2.2. Carne y sangre.....	550
PARTE IV. Post Scriptum.....	561
1. Conclusiones.....	563
2. Bibliografía.....	571
2.1. Libros.....	571
2.2. Artículos, críticas y entrevistas.....	599

A modo de presentación

Recuerdos

En un principio fue *Toro salvaje*. Para un niño que se hacía mayor, verla fue una conmoción. Hasta entonces las películas le habían entretenido, le habían divertido, le habían hecho soñar. Con ella descubrió que el cine podía darle (o quitarle) todavía más: ese chico experimentó la angustia. Un sentimiento de terror al que tardaría aún algunos años en poner un nombre pero que —y esto lo supo desde el primer momento— no era comparable al miedo que personajes del celuloide como Freddy Krueger despertaban en él. La fascinación dejó de ser inocente tras *Toro salvaje* y *Grupo salvaje*. Lo que un Jake La Motta gordo, alcohólico y desahuciado cree haber encontrado en *Toro salvaje*, lo viven Pike y su banda de forajidos en la inmolación final de *Grupo salvaje*. El joven que mira comprende sin comprender: el pecado, la culpa, la redención y lo absurdo.

Luego vendrían otras, muchas otras. Cuando un adolescente se hace cinéfilo gracias a la televisión y a los vídeos Beta y VHS olvidados en estanterías no atiende demasiado a cuestiones cronológicas pero graba a fuego los nombres que aparecen en los títulos de crédito. Martin Scorsese, Sam Peckinpah. Contadores de historias, creadores de imágenes que trabajan materia sensible para conmoverle. Después, el estudiante de cine entiende que las fechas son decisivas; hay que sistematizar y aprender: dividir por etapas la obra de un autor-director, reconocer en ella influencias, marcar recorridos y localizar trasvases entre unas películas y otras. Busca la estructura del guión, los resortes de la emoción. Tarde o temprano, el debate se desplaza por completo hacia las formas: el tamaño, la duración y el movimiento de los planos, la composición, el montaje; la técnica deslumbra a aquel que sabe dónde mirar.

El universitario, orgulloso de haber explicado el artificio, el truco de magia, mira detrás de las cámaras. Presta oídos a cineastas que tengan algo que decirle sobre el dispositivo cinematográfico. El cine se convierte en previsible. Felizmente previsible. Cada película nueva pasa a ser un campo de pruebas para su ejercitado ojo crítico. Aspira siempre a descubrir cómo actores, directores, guionistas y compositores le intentan manipular y se complace de anticipar el golpe. Y entonces una película inesperada, de un director desconocido, sacude las certezas que creía haber ganado.

Nuevas imágenes “salvajes”, nueva experiencia que remitía a aquella experiencia originaria que, sin saber muy bien cómo, había marcado un criterio. *Teniente corrupto* le recuerda al universitario lo que le llevó a estudiar cine. Le recuerda que el saber que nace de una experiencia no debería desligarse de ella. Que el saber del cine no debería acabar sepultando la experiencia del cine. El universitario tiene motivos para ir más allá, para investigar; no quiere abandonar la mirada analítica pero quiere ser justo con la experiencia. Tiene que definir problemas y plantear buenas preguntas.

Porque esta tesis doctoral parte de una convicción: las extraordinarias respuestas que nos da el cine no son tales si no podemos formular con ellas nuevas preguntas. Nuestra investigación se orientará hacia lo santo y lo violento, dos términos que participan de aquella angustia original, a partir del análisis de las preguntas y respuestas que se arrojan entre sí películas y espectadores. No ocultamos que este estudio nace de preocupaciones personales; tampoco ocultamos que lo que más deseamos con él es llegar a otros. Confiamos en que este trabajo pueda aportar algo a otras personas, ya sean sus circunstancias semejantes o extrañas a las nuestras.

El cine: lo santo y lo violento. *¿Por qué no?*

PARTE I

Introducción y justificaciones teóricas

1. Introducción

En uno de sus libros más conocidos, George Steiner imaginaba una sociedad en la que estuviera prohibido todo comentario, toda conversación, todo discurso oral y escrito sobre arte, libros, pinturas o música. Una sociedad en la que no se permitiera ningún texto secundario, ningún metatexto, ninguna crítica o análisis estético. Una sociedad de escritores y de lectores en la que la relación con las artes fuera lo más directa posible y en la que los hombres y las mujeres interpretaran las obras en su sentido más inmediato: recitando un poema, rememorando el pasaje de un libro, ejecutando una sinfonía...

La mayor audacia de Steiner fue la de plantear esa sociedad en términos utópicos, como una especie de paraíso del artista en el que triunfaría la experiencia del arte, liberada del lastre de la cháchara y de la palabrería interesada y simplificadora. El autor franco-estadounidense argumentaba que una sociedad tal no abocaría al silencio de la creatividad —precisamente porque existiría esa vivencia estética directa— ni tampoco, frente a lo que pudiera parecer, implicaría la pérdida de la función crítica o de la reflexión sobre la estética: lectura crítica es la de Dante en *La Divina Comedia* sobre la *Eneida* de Virgilio, o la que después Joyce hará de ambos y de la *Odisea* de Homero en su *Ulises*; el mejor crítico de Velázquez es Picasso, cuya obra también podría ser vista como una revalorización crítica del arte primitivo. “Las mejores lecturas del arte son arte” (2007: 28), recuerda Steiner con razón.

Nuestras sociedades, por contra, no se definen como una cultura del arte, sino como una cultura de lo secundario e incluso de lo terciario. Esta cultura es falaz, parasitaria y adormece a los ciudadanos; aleja la experiencia del arte (que necesita tiempo) en favor de la del consumo (que ha de ser inmediato). Cada vez se generan más y más textos secundarios, más libros sobre libros (y libros sobre esos otros libros), más lecturas del arte que no son arte, más tesis como ésta¹: una masa bibliográfica inmanejable que no ha parado de crecer año tras año desde que Steiner, a finales de los ochenta, escribiera *Presencias reales*. En el cine, por esas mismas fechas, David Bordwell utilizaba el

¹ Según datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el número de tesis leídas en España aumentó en un 35% del año 2008 al 2012, concretamente de 7.830 a 10.531. Es decir, el aumento de investigaciones académicas en nuestro campo se debe relacionar con un aumento de las investigaciones académicas a nivel estatal y global: hace pocos años, un artículo de la revista *Nature* informaba de que el número de doctores había crecido a nivel mundial en un 40% entre 1998 y 2008 (Cyranoski *et al.*, 2011).

término de “Interpretación S.A.” para referirse con sorna a “una de las pocas industrias prósperas que quedan en los países occidentales” (Bordwell, 1995: 280).

Ambos autores denunciaban la facilidad con la que, en las humanidades, las interpretaciones pasan a llamarse investigaciones, adoptando y adaptando muy libremente la terminología de la ciencia y del método científico. Da igual que la mayoría de esas investigaciones sean ensayos críticos (sobre cine, literatura, teatro, pintura, filosofía; la materia es prácticamente indiferente aquí) con poco de científico. Steiner apunta con desazón que “la noción misma de investigación está viciada por el postulado a todas luces falso según el cual decenas de miles de jóvenes tendrán algo nuevo y acertado que decir sobre Shakespeare, Keats o Flaubert” (2007: 47).

Es verdad que nuestro objeto de estudio, el cine, ya incomodaría por sí mismo a Steiner. Su tendencia a referirse al “arte serio”, al “arte de calidad” o al “arte inteligente”, esconde una visión ciertamente elitista (y anti-contemporánea) de la estética en la que no hay espacio ni para las películas ni para la música popular. Sin embargo, nos equivocáramos si ignorásemos su llamada de atención, si no nos enfrentáramos a esta justificación en todas sus consecuencias: ¿Tenemos nosotros algo que decir?

1.1. Justificación

En primer lugar, asumimos que si podemos escribir una tesis sobre cine y posmodernidad es porque la universidad ha acabado por capitular ante otro de los fantasmas que combatía Steiner. La batalla estaba perdida de antemano, sí, pero había que librarla. Terry Eagleton lo expresa con un humor y una claridad meridianos: “Antes los alumnos escribían acrícos ensayos reverenciales sobre Flaubert; pero todo eso ha cambiado. En la actualidad escriben acrícos ensayos reverenciales sobre la serie *Friends*” (2005: 17). Los temas que hoy nos interesan son producto de la cultura de los medios de comunicación de masas, en la que el canon y lo clásico pierden terreno ante el morbo y lo espurio: lo que nos divierte se convierte en objeto de estudio porque nos divierte. Pero, no obstante, el principal problema de nuestra posición como analistas sigue siendo otro.

Somos conscientes de que para dejar atrás la actitud acrítica respecto al objeto de estudio no basta ni con admitir lo anterior ni con citar a Flaubert. Tampoco con recurrir a algún vago argumento científico: no deberíamos esgrimir ningún método como salvaguardia de nuestra integridad investigadora sin antes preguntarnos, con Steiner, por la misma legitimidad del término “investigación” en nuestro campo. ¿No se ha disfrazado demasiadas veces y con demasiada facilidad la actitud acrítica como actitud científica? ¿Qué es auténtica investigación en el ámbito estético fuera de la investigación documental?

Empleando los métodos que la ciencia prescribe, métodos con probados resultados en otros campos, desplazamos el problema sobre la validez metodológica en las humanidades y ciencias sociales y evitamos tener que justificarnos respecto a cuestiones de mayor envergadura, como los propios fundamentos de nuestro trabajo. Ni siquiera negamos la verdad, como los posmodernos “alegres” —estos que, de por sí, se jactan de no tener que justificar nada— sino que esquivamos la pregunta y lo convertimos todo en mensurable. Quizás lo que ocurre es que sentimos que las palabras no son suficientes y creemos que no podemos defender lo verdadero sin la ayuda de los números, conscientes de que vivimos tiempos de escepticismo y cansancio en los que, parece, no queda nada por decir: ¿qué habría que decir después de un siglo, el siglo del cine, que podría denominarse a la vez como el siglo del genocidio y el siglo del progreso?

Ahora bien, que parezca que no se pueda decir nada no es incompatible con que se diga demasiado. Jamás el ser humano ha generado tanta información. Curiosamente, estos tiempos en los que disponemos tan fácilmente de todas las teorías, son conocidos como los tiempos de después de la teoría². Son tiempos de crítica a las grandes narraciones y de hipertextos, multimedia e hipermedia, en los que el pensamiento y el diálogo corren el riesgo de transformarse en acción frágil e instintiva. La inmediatez y la profusión relegan a un segundo plano la reflexión y el entendimiento —nunca el texto

² Era de la post-teoría (*After Theory*) a la que Eagleton despoja de sentido —“Con el lanzamiento de una nueva narración global del capitalismo, junto con la denominada guerra al terrorismo, bien podría suceder que el estilo de pensamiento conocido como posmodernismo se esté acercando a su fin. Después de todo, era la teoría que nos aseguraba que las grandes narraciones eran una cosa del pasado. Quizá seamos capaces de verlo, retrospectivamente, como una de las pequeñas narraciones por las que tanto cariño sentía dicha teoría” (2005: 228). También, época de la post-palabra (*after-word*), de la disolución del texto en una exégesis infinita y del abandono definitivo del presupuesto de Dios, cuyo proyecto Steiner observa atento pero con reservas —“¿Puede, podrá el ateísmo suscitar una filosofía, una literatura, una música o un arte de envergadura?” (2011: 342).

fijado por la escritura fue tan volátil como en Twitter. Lo que se dice, que es más que nunca, ¿no importa menos que nunca? ¿No será esa sobreabundancia (y la consiguiente redundancia) una de las causas de la extenuación? Entiéndase que el problema, en la teoría, no es que no haya nada que decir, el problema es que no se dice nada nuevo —o que nada se percibe, se siente, como nuevo. No es (sólo) que vivamos irreflexivamente: es que vivimos desganados en la saturación.

La utopía imaginada por Steiner hay que entenderla como una reacción contra la corriente imperante del pensamiento que sostiene que todo puede decirse porque nada de lo que se dice tiene valor; corriente deconstruccionista que, entre otras cosas, elimina las diferencias entre texto primario y texto secundario. Eagleton también trata de ajustar cuentas con la posmodernidad que vive en el gesto (y del gesto), con la posmodernidad que rechaza cualquier compromiso político y que renuncia a poner en tela de juicio sus propias construcciones a pesar de que, muchas veces, éstas resulten profundamente anacrónicas (véase Eagleton, 1997). Ambos, desde el ámbito de la crítica y la teoría literarias, se han ocupado de los fundamentos que unen a la humanidad, oponiéndose tanto a fundamentalismos como a relativismos aunque por vías distintas. Steiner defiende a contracorriente que el presupuesto de Dios (la pregunta por su existencia) es lo que sostiene, o lo que ha sostenido hasta la época actual, todos nuestros entramados discursivos y artísticos³; Eagleton defiende un humanismo trágico que parta del marxismo, lo que le permite recuperar la noción de cuerpo y de historia para un proyecto moral universal⁴.

Nosotros no intentaremos escapar de la posmodernidad. ¿Cómo negar la filiación, si sustituiremos a Shakespeare por Martin Scorsese, a Keats por Abel Ferrara, a Flaubert por Paul Verhoeven, a Dante por Paul Schrader y a Brecht por Lars von Trier? No escribiremos sobre los orígenes de la tragedia griega o sobre la influencia de la poesía provenzal; escribiremos sobre violencia y religión en el cine, atendiendo a

³ “Lo que afirmo es la intuición según la cual donde la presencia de Dios ya no es una suposición sostenible y donde Su ausencia ya no es un peso sentido y, de hecho, abrumador, ya no pueden alcanzarse ciertas dimensiones del pensamiento y la creatividad” (Steiner, 2007: 256).

⁴ “El cuerpo material es lo que compartimos de forma más significativa con todo el resto de nuestra especie, que se prolonga tanto en el tiempo como en el espacio. Por supuesto que es cierto que nuestras necesidades, deseos y sufrimientos son siempre culturalmente específicos. Pero nuestros cuerpos materiales están constituidos de tal forma que son capaces, e incluso deben serlo, de sentir compasión por todos los demás de su clase. Es en esta capacidad para la camaradería donde se fundan los valores morales; y esto se basa a su vez en nuestra mutua dependencia material” (Eagleton, 2005: 163).

superproducciones y a producciones independientes, a filmes considerados (sub)productos *exploitation* y a otros catalogados por algunos como de arte y ensayo. Nos situaremos, con las películas que analizaremos, entre el cine de Hollywood y el cine europeo, entre el cine de género y el cine de autor. No podemos escapar de la posmodernidad. Pero si citamos a autores como Eagleton y Steiner es porque queremos que nos ayuden a estar alerta y a ser críticos, sobre todo, con nosotros mismos. Y es que una justificación sólo puede realizarse cuando se conocen las grandes limitaciones del punto de partida: nos movemos fuera de los márgenes de la utilidad y nuestro trabajo, casi con total probabilidad, está condenado a confundirse en la maraña digital con otros trabajos similares. Signo de los tiempos.

Dicho esto, también debemos reconocer el valor y la pertinencia de nuestra “investigación”. Primero y en términos generales, como texto secundario y académico con interés educativo y comunicativo. Inequívocamente, nuestro proyecto es una contribución al edificio teórico-crítico que, desde la universidad, debe vertebrar la sociedad. Una contribución que recuerda y explica porqué el pensamiento y el arte son las mejores armas que tenemos para el desarrollo social y democrático.

A un nivel más específico, la defensa de la pertinencia del trabajo se basa, por un lado, en la necesidad de realizar análisis críticos y rigurosos que no limiten el conocimiento en las humanidades a aquello medible o cuantificable científicamente y que impulsen el desarrollo del campo de los estudios del cine por una vía multidisciplinar; defendemos que la apertura a otros ámbitos, como el de la literatura y el de la filosofía, puede sernos de gran ayuda.

Por otro lado, nuestro trabajo responde a la ausencia de investigaciones que analicen conjuntamente las obras de Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Abel Ferrara, Paul Schrader y Lars von Trier. En sus películas hemos detectado lo que Wittgenstein llamaría un “aire de familia”, una relación de semejanza. Pero esta relación no se puede explicar (solamente) apelando a la imprecisa etiqueta de la posmodernidad o recordando las colaboraciones entre algunos de ellos; nosotros proponemos una comprensión más profunda de sus obras a partir de los conceptos de lo santo y de lo violento.

La presente investigación se adscribirá, con matices, a los estudios culturales. Estableceremos relaciones entre las películas y sus contextos (de producción y de recepción) conscientes de que, si bien la elaboración de significados es una atribución

de los espectadores, las películas son vehículos alegóricos e ideológicos que nos ayudan a comprender la sociedad de la que forman parte. Al considerar el filme como un artefacto y un producto cultural, defendemos la necesidad de una educación crítica que sepa enseñar a ver las películas en sus dimensiones formal, material, histórica y cultural, de acuerdo a los avances que las teorías del cine (de corte semiótico, psicoanalítico, cognitivista, etc.) nos han legado.

Propugnar una supuesta inocencia de la mirada en una sociedad como la nuestra sería, más que una ingenuidad, una irresponsabilidad política y moral. Pero también defendemos la necesidad de una educación estética que transmita el valor de la experiencia estética, del contacto directo con el arte. Queremos promover una educación que enseñe a ver los productos culturales que hay en los objetos estéticos y los objetos estéticos que hay en los productos culturales. Conocer unos no impide olvidar los otros; más bien al contrario, educación estética y educación crítica deberían ser, en el sentido en el que estamos empleando aquí los términos, complementarias.

Nuestra mediación, la principal labor de este texto secundario, es la de interpretar películas para (dar a) conocer los mensajes y significados que éstas guardan y que los espectadores elaboran al verlas. Sin embargo, igualmente esperamos que esta mediación sea un movimiento de ida y vuelta, que aleje momentáneamente las obras exhortando a nuevos espectadores a un posterior encuentro en la experiencia estética. Que esta vez, en contra de lo que supone Steiner, el crítico y el académico no domestiquen, no secularicen, el misterio.

1.2. Propósitos y objetivos

¿A qué se debe ese “aire de familia” que hemos detectado en ciertas obras de Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara y de Lars von Trier? ¿Qué es lo que tienen en común esas películas que impresionaron al adolescente y que todavía impresionan al investigador? Lo que postulamos es que la relación de semejanza entre *Teniente corrupto*, *Taxi driver*, *American Gigolo*, *Dogville*, *Toro salvaje*, *El cuarto hombre*, *RoboCop*, *Posibilidad de escape*, *El rey de Nueva York*, *Rompiendo las olas*, *Bailar en la oscuridad*, *Los señores del acero*, *The Addiction*, *Al límite*, *La última tentación de Cristo* y otras se debe a un original tratamiento de la cuestión religiosa y de la violencia surgido a finales del siglo XX.

En principio, todas podrían catalogarse como cine posmoderno: cine del último cuarto del siglo XX y principios del XXI caracterizado por la explicitud, la intertextualidad, la hibridación genérica y una voluntad de ruptura. La violencia, que reclama su lugar en los campos semánticos de la posmodernidad, es nota distintiva. En ellas se observa, además, un componente religioso, una recurrente alusión al cristianismo. Sin embargo, el cine posmoderno no se distingue por prestar especial atención al hecho religioso y menos a un dogma o a un credo firmemente establecido, institucionalizado; se suele asumir que existe un recelo mutuo entre la posmodernidad y la(s) iglesia(s) y las interpretaciones en clave religiosa de películas posmodernas tienden a subrayar ese recelo. Pero, ¿y si lo que ocurre es que estamos ante un “cine religioso posmoderno” y lo que nos faltan son las categorías adecuadas para analizarlo?

Por sí solas, las etiquetas de cine posmoderno y cine religioso resultan insuficientes de cara a contener películas como las que hemos citado. Hay que revisar las categorías y conceptos de los que disponemos. ¿Qué es el cine posmoderno? ¿Qué es el cine religioso? Hay que escudriñar la posmodernidad pero también hay que comprender cómo, históricamente, la violencia, la religión y el cine han cruzado sus caminos; definir en que sentidos el cine es violento e investigar cómo las películas han tratado las cuestiones religiosas. Pensamos que nociones como “lo santo” y “lo violento” pueden ser más operativas para el análisis cinematográfico que la posmodernidad por sí sola. Necesitamos probar esas nociones, aplicarlas, interpretar con ellas las películas y valorar el rendimiento que tienen.

Así que, resumidos, estos serían nuestros principales objetivos:

- 1) Analizar las filmografías de Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara y Lars von Trier a partir de elementos comunes.
- 2) Examinar las categorías de “cine religioso” y “cine posmoderno”.
- 3) Estudiar la relación histórica entre la religión, la violencia y el cine.
- 4) Investigar la evolución del tratamiento cinematográfico de lo religioso.
- 5) Desarrollar las nociones de “lo santo” y “lo violento” para el análisis cinematográfico.

Ninguno de estos objetivos debería contradecir esa determinación que nos anima, la de defender que el cine es, ante todo, una experiencia estética y personal. No queremos que la tarea investigadora sepulte la experiencia personal; no queremos secularizar el misterio. Pero, ¿es eso posible?

¿Y si el mismo cine fuera una secularización del misterio? Un arte, probablemente el único, cuyo origen fue profano y no sagrado. Un arte que, en cierta medida, apareció en el momento indicado —tras Nietzsche— para hacerle competencia a las iglesias. Quizás por esto algunos intelectuales lo arrinconaron con desprecio y otros lo abrazaron con alegría: “Hay una manera de ir al cine como otros van a la iglesia, y pienso que desde un cierto ángulo es porque, independientemente de lo que se proyecte, allí se celebra el único misterio *absolutamente moderno*”.

La cita anterior es del surrealista André Breton y la reproducía Vicente Molina Foix en *El novio del cine*, libro de pasiones y pulsiones evocadas por la pantalla grande y que, precisamente, subraya la condición “sustitutiva” del cine volviendo una y otra vez a las analogías con la religión; al santoral de cineastas, al cine como liturgia universalmente compartida, a las películas como objetos de culto. Objetos de culto de una fe más liviana que la católica pero una fe, al fin y al cabo:

“Pequeña o grande, suntuosa o destartada, la sala cinematográfica es el lugar de expiación de nuestro aburrimiento, el templo que acoge en un día de zozobra y reconforta; la pantalla, aunque no tenga delante sacerdote, el altar del milagro” (2000: 162).

Curiosamente, el horizonte de las salas cinematográficas es ahora tan discutido y discutible como el que se le había presentado a las iglesias después de Nietzsche (y de Marx, Darwin y Freud) —y, por tanto, su período de esplendor también ha sido bastante más corto⁵. Los modos de ver y entender el cine, ya sustancialmente transformados por la televisión, han mutado completamente con el advenimiento de la llamada sociedad multipantalla.

Sin embargo, lo decisivo de cara a nuestra investigación es que las películas son vistas por alguien y no tanto que sean vistas de un modo u otro. Lo que a nosotros nos interesa del misterio no tiene que ver con el espacio físico en el que se desarrolla o desarrollaba tradicionalmente el rito, sino con la experiencia personal que el culto posibilita, por así decir. Es verdad que en una sala de cine o en una iglesia, espacio preparado y presidido por un maestro de ceremonias —alguien o algo externo a nosotros que desencadena el acontecimiento— es más fácil dejarse llevar por el misterio que en otros sitios o situaciones más mundanas; y es verdad que, con el tiempo, las nuevas formas de consumo transforman los viejos modos de producción.

Pero el relato, el de los milagros y el audiovisual, nace con vocación universal de traspasar cualquier frontera. Esta es la analogía con la que nos quedaremos y no desarrollaremos en exceso otras, posponiendo además la comparativa sociológica entre el cine y la religión. Si nuestras intuiciones son correctas, el cine y la religión no se parecen tanto como para excluirse mutuamente. Si estamos en lo cierto, un misterio no vino para sustituir al otro. En definitiva: si las películas de la “descreída” posmodernidad articulasen lo religioso de forma intensa y original, ¿podría alguien seguir sosteniendo que el cine es un arte profano?

⁵ Para que nos hagamos una idea: en la década de 1930, alrededor de 90 millones de estadounidenses acudían semanalmente al cine; a principios del siglo XXI, el número de espectadores rondaba los 25 millones (Mankiw, 2009: 371).

1.3. Diseño y estructura

La presente tesis doctoral no reproduce estrictamente la cronología del proceso de investigación. Hemos preferido estructurarla siguiendo un orden que facilite la lectura y favorezca la consolidación de los conocimientos alcanzados. El trabajo ha sido dividido en tres grandes partes y en cada una de ellas predomina un tipo de enfoque: la primera parte reúne los intereses teóricos y las consideraciones generales; la segunda parte se ocupa de las perspectivas históricas y los antecedentes cinematográficos; la tercera parte contiene el análisis.

Esta separación responde a un criterio organizador pero cabe recordar que las fronteras entre la teoría del cine, la historia y el análisis nunca son fijas e invariables. “¿Cómo puede construirse una teoría sin conocer la historia, y cómo se puede escribir sobre historia sin hacer juicios críticos sobre el pasado?”, se pregunta James Naremore (Martin y Naremore, 2010: 231); la interdependencia entre la teoría, la historia y el análisis se aprecia, sin duda, en el desarrollo concreto de cada sección.

En primer lugar, el siguiente capítulo de esta parte responde a dos cuestiones prioritarias: qué nexos pueden establecerse, antes del análisis propiamente dicho, entre las carreras y las trayectorias de los cineastas cuya obra queremos interpretar y cómo otros teóricos e investigadores han examinado los elementos religiosos del discurso cinematográfico. Por un lado aclaramos qué grado de parentesco tienen los filmes (y sus creadores) vistos desde su contexto de producción y, por otro, en qué medida es válido el término “cine religioso” y cómo se pueden vincular, de cara a su estudio, el cine y la religión. Dado que no seguimos ningún modelo de análisis predeterminado, el último capítulo de la primera parte está dedicado a cuestiones metodológicas de orden general que permiten definir nuestra posición de analistas. Trazamos un recorrido de la hermenéutica a la estética de la recepción desde el que pensamos y recogemos varias aportaciones al análisis del cine de otras teorías mejor asentadas en nuestro campo —de la semiótica, del psicoanálisis, de los estudios culturales y de las teorías de la cognición.

La segunda parte comienza con una historia de los términos de “violencia” y “religión” cuyo fin es el de garantizar el rigor en la utilización posterior de los conceptos de “lo santo” y “lo violento”. A dicho capítulo le sigue el desarrollo de los antecedentes cinematográficos orientado en las dos direcciones especificadas: hacia una

historia del cine y de la violencia y hacia una historia de la religión y el cine. La importancia de los conflictos en la construcción de las tramas, el cada vez más lejano éxito de los llamados *biblical epics*, las peculiaridades del cine de autor europeo de los años cincuenta y sesenta en la representación de lo trascendente o el papel de las instituciones religiosas en la evolución y el desarrollo de la industria cinematográfica son temas que aparecen a lo largo del texto.

Una vez examinada la posmodernidad en relación al cine y a la religión, en el análisis de la tercera parte se aplican las nociones ganadas de lo santo y lo violento a cinco películas cuya trama desarrolla un hecho criminal y en las que se advierten elementos religiosos más o menos explícitos: *Teniente corrupto*, de Abel Ferrara; *Taxi driver*, de Martin Scorsese; *El cuarto hombre*, de Paul Verhoeven; *Dogville*, de Lars von Trier; y *Posibilidad de escape*, de Paul Schrader. Esta aproximación posibilita una apertura a otras películas y a otras obras y, como resultado de la propia tarea interpretativa, el análisis se amplía a nuevas referencias con las que pensar este cine desde lo santo y lo violento: a los ambientes urbanos decadentes y a las constantes apocalípticas en la configuración visual y estilística, en el desarrollo de las tramas y en la caracterización de los personajes, como recogen los dos últimos capítulos.

Las conclusiones y bibliografía —por un lado, los libros y, por otro, los artículos, las críticas y las entrevistas— se incluyen en una cuarta parte después del texto completo.

Cabe indicar, por último, información relativa a las citas y a las referencias bibliográficas. Nombraremos todo filme por el título con el que fue estrenado y distribuido en nuestro país. El título original y el año de producción de los largometrajes de Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara y Lars von Trier viene indicado en las fichas de filmografías incluidas en el siguiente capítulo mientras que los títulos de películas de otros directores aparecerán acompañados de su título original, el nombre de su director y el año de su estreno la primera vez que sean mencionados.

Se ha optado por mantener en el idioma original las citas extraídas de libros publicados en inglés pero, para facilitar la lectura, también se ha añadido su traducción en una nota al pie; salvo que se especifique lo contrario, esta traducción es del investigador. Las citas de la Biblia que se reproducen en el texto (por libro, capítulo y versículo) están tomadas, salvo que se indique otra fuente, de la traducción de la Nueva Biblia de Jerusalén (1999).

2. Consideraciones generales

2.1. Películas y cineastas

El análisis esclarecerá vínculos entre las películas de Paul Verhoeven (Amsterdam, 1938), Martin Scorsese (Nueva York, 1942), Paul Schrader (Grand Rapids, 1946), Abel Ferrara (Nueva York, 1951) y Lars von Trier (Copenhague, 1956); mostraremos qué comparten y qué reflejan, situándolas adecuadamente en su contexto. Será un enfoque particular y original de las filmografías de estos directores lo que nos permita administrar con una básica eficiencia nuestros esfuerzos.

Las obras de todos ellos, aunque desigualmente recibidas por el público y la crítica, están desde hace años más que integradas en el corpus de los trabajos académicos sobre cine posmoderno. Investigaciones de referencia en este sentido, de las que partiremos para definir el panorama del cine contemporáneo, posmoderno y post-clásico y para orientarnos en él, son las de Domènec Font (2012), Gérard Imbert (2010), Rosenbaum y Martin (2010), Lipovetsky y Serroy (2009) y Jesús González Requena (2006).

Asimismo, es valiosa la información de ensayos críticos, compilaciones y libros de entrevistas dedicados a cada uno de los cineastas: Abel Ferrara (Brenez, 2007; Stevens, 2004; Casas, 2005; Johnstone, 1999), Martin Scorsese (Wernblad, 2010; Ebert, 2008; Conard, 2007; Monterde, 2000; Thompson y Christie, 1999; Brunette, 1999), Paul Verhoeven (Keeseey y Duncan, 2005; Fernández Valentí, 2001), Paul Schrader (Kouvaros, 2008; Huerta Floriano, 2006; Losilla y Hurtado, 1995) y Lars von Trier (Pérez, 2012; Badley, 2010; Rodríguez, 2003; Lumholdt, 2003).

Cabe apuntar que en el caso de Paul Verhoeven es habitual encontrar análisis de varias de sus películas para los que acaba resultando indiferente quien fuera el director y, por tanto, ignoran completamente cómo se relaciona esa película con el resto de su filmografía; *Instinto básico*, por ejemplo, fue un filme merecedor de excepcional atención como producto ideológico de Hollywood y vehículo transmisor de estereotipos e imágenes de la sexualidad y no tanto como obra “de” Verhoeven (Austin, 2002; Creed, 1998; Deleyto, 1994; Hart, 1994; Kellner, 2011).

En el caso de tres de estos cineastas, la asociación entre sus obras es inmediata: Schrader ha firmado los guiones de cuatro películas de Scorsese —*Taxi driver*, *Toro*

*salvaje*⁶, *La última tentación de Cristo* y *Al límite*— mientras que para gran parte de la crítica Ferrara ha desarrollado su carrera “a la sombra” de la de éste. Sin que eso signifique caer en un reduccionismo injusto, sí cabe reconocer cuanto antes las más que notables semejanzas que existen entre sus filmes:

“Desde la perspectiva que otorgan sus obras completas, se encuentran en ellas los mismos personajes, interpretados por los mismos actores, insertos en las mismas tramas criminales, y enfrentados a idénticos tormentos espirituales abordados a su vez en los mismos términos procedentes del imaginario cristiano y con formas y lógicas narrativas similares, a menudo situadas en Nueva York. Desde un punto de vista etnológico, Scorsese, Schrader y Ferrara son, en cierto modo, el mismo autor” (Brenez y Losilla, 2005: 29).

Pese a todo —o quizás precisamente porque la asociación se da rápidamente por hecho— no existe ningún trabajo dedicado en exclusiva a analizar conjuntamente las tres filmografías, aunque abundan las referencias cruzadas en los estudios críticos de cada uno de ellos. Tampoco existe investigación alguna que se centre en analizar sus obras vinculándolas a las de Paul Verhoeven y Lars von Trier.

A continuación detallaremos sus filmografías como directores de largometrajes de ficción —no incluiremos ni cortometrajes, ni medimetrajes, ni videoclips, ni episodios de series de televisión, ni documentales, ni trabajos o colaboraciones (como productores, guionistas, actores, etc.) en proyectos dirigidos por otros profesionales. Nuestras fuentes primarias son los largometrajes en formato DVD, Blu-Ray y VHS —siempre que sea posible, de las ediciones distribuidas y disponibles en España. Debemos aclarar que dada la extensión de sus filmografías (en total suman 97 largometrajes de ficción) y las complejidades y peculiaridades de cada una de las películas, nuestro análisis no aspira a profundizar en todas por igual. No obstante, antes que señalar una serie de películas representativas y centrarnos exclusivamente en ellas desde el comienzo, hemos preferido hacer ahora una referencia general; la ausencia de estudios comunes y nuestros postulados metodológicos justifican la decisión de emplazar al lector al desarrollo del análisis para mostrar entonces qué películas y qué aspectos de ellas son más relevantes para la investigación.

⁶ Compartiendo el crédito de guionista con Mardik Martin.

2.1.1. Filmografía de Martin Scorsese

1. *¿Quién llama a mi puerta?* (*Who's that knocking at my door*, 1967)
2. *El tren de Bertha* (*Boxcar Bertha*, 1972)
3. *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973)
4. *Alicia ya no vive aquí* (*Alice doesn't live here anymore*, 1974)
5. *Taxi Driver* (1976)
6. *New York, New York* (1977)
7. *Toro salvaje* (*Raging Bull*, 1980)
8. *El rey de la comedia* (*The King of Comedy*, 1982)
9. *Jo, ¡qué noche!* (*After Hours*, 1985)
10. *El color del dinero* (*The color of money*, 1986)
11. *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988)
12. *Historias de Nueva York* (*New York Stories*, 1989) [película de episodios, segmento: "Life Lessons"]
13. *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990)
14. *El cabo del miedo* (*Cape Fear*, 1991)
15. *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, 1993)
16. *Casino* (1995)
17. *Kundun* (1997)
18. *Al límite* (*Bringing out the dead*, 1999)
19. *Gangs of New York* (2002)
20. *El Aviador* (*The Aviator*, 2004)
21. *Infiltrados* (*The Departed*, 2006)
22. *Shutter Island* (2010)
23. *La invención de Hugo* (*Hugo*, 2011)
24. *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013)

2.1.2. Filmografía de Paul Verhoeven

1. *Delicias holandesas* (*Wat zien ik*, 1971)
2. *Delicias turcas* (*Turks fruit*, 1973)
3. *Katty Toppel* (*Keetje Tippel*, 1975)
4. *Eric, oficial de la reina* (*Soldaat van Oranje*, 1977)
5. *Vivir a tope* (*Spetters*, 1980)
6. *El cuarto hombre* (*De Vierde Man*, 1983)
7. *Los señores del acero* (*Flesh+Blood*, 1985)
8. *RoboCop* (1987)
9. *Desafío Total* (*Total Recall*, 1990)
10. *Instinto Básico* (*Basic Instinct*, 1992)
11. *Showgirls* (1995)
12. *Starship Troopers* (1997)
13. *El hombre sin sombra* (*Hollow Man*, 2000)
14. *El libro negro* (*Zwartboek*, 2006)

2.1.3. Filmografía de Paul Schrader

1. *Blue collar* (1978)
2. *Hardcore: un mundo oculto* (*Hardcore*, 1979)
3. *American Gigolo* (1980)
4. *El beso de la pantera* (*Cat People*, 1982)
5. *Mishima* (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985)
6. *Rock Star* (*Light of Day*, 1987)
7. *Patty Hearst* (1988)
8. *El placer de los extraños* (*The Comfort of Strangers*, 1990)
9. *Posibilidad de escape* (*Light Sleeper*, 1992)
10. *Caza de brujas / El sello de Satán* (*Witch Hunt*, 1994) [TV]
11. *Touch* (1997)
12. *Aflicción* (*Affliction*, 1997)
13. *Forever Mine* (1999)
14. *Desenfocado* (*Auto Focus*, 2002)
15. *El Exorcista: la versión prohibida* (*Dominion: Prequel to the Exorcist*, 2005)
16. *The Walker* (2007)
17. *Adam resucitado* (*Adam Resurrected*, 2008)
18. *The Canyons* (2013)
19. *Caza al terrorista* (*Dying of the Light*, 2014)

2.1.4. Filmografía de Abel Ferrara

1. *El asesino del taladro* (*The Driller Killer*, 1979)
2. *Ángel de Venganza* (*Ms. 45*, 1981)
3. *Ciudad del crimen* (*Fear City*, 1984)
4. *The Gladiator* (1986) [TV]
5. *China Girl* (1987)
6. *The Loner* (1988) [TV]
7. *El cazador de gatos* (*Cat Chaser*, 1989)
8. *El rey de Nueva York* (*The King of New York*, 1990)
9. *Teniente corrupto* (*Bad Lieutenant*, 1992)
10. *Secuestradores de cuerpos* (*Body Snatchers*, 1993)
11. *Juego peligroso* (*Dangerous game*, 1993)
12. *The Addiction* (1995)
13. *El Funeral* (*The Funeral*, 1996)
14. *The Blackout: oculto en la memoria* (*The Blackout*, 1997)
15. *SUBWAYStories* (1997) [TV, película de episodios, segmento: “Love on the A Train”]
16. *New Rose Hotel* (1998)
17. *Un cuento de Navidad* (*'R Xmas*, 2001)
18. *Mary* (2005)
19. *Go Go Tales* (2007)
20. *4:44 Last Day on Earth* (2011)
21. *Welcome to New York* (2014)
22. *Pasolini* (2014)

2.1.5. Filmografía de Lars von Trier

1. *El elemento del crimen* (*Forbrydelsens element*, 1984)
2. *Epidemic* (1987)
3. *Medea* (1988) [TV]
4. *Europa* (1991)
5. *El Reino I* (*Riget I*, 1994) [miniserie TV]
6. *Rompiendo las olas* (*Breaking the waves*, 1996)
7. *El Reino II* (*Riget II*, 1997) [miniserie TV]
8. *Los idiotas* (*Idioterne*, 1998)
9. *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000)
10. *Dogville* (2003)
11. *Cinco condiciones* (*De fem bænd*, Jørgen Leth y Lars von Trier, 2003)
12. *Manderlay* (2005)
13. *El jefe de todo esto* (*Direktøren for det hele*, 2006)
14. *Anticristo* (*Antichrist*, 2009)
15. *Melancholia* (2011)
16. *Nymphomaniac. Volumen I* (*Nymphomaniac: Vol. I*, 2013)
17. *Nymphomaniac. Volumen II* (*Nymphomaniac: Vol. II*, 2013)

2.1.6. Notas sobre los cineastas

Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara y Lars von Trier; los cinco son veteranos directores —el más joven tiene 59 años, el más mayor 77— que aún siguen en activo y cuyas carreras comprenden de tres a cuatro décadas de cine. A lo largo de esos años dichas carreras han atravesado diversas etapas y momentos y “han registrado” múltiples cambios de intereses (de la crítica, del público, de la industria y de los propios directores). Por ejemplo, Scorsese, el director que más temprano comenzó a dirigir —y cuyos filmes más emblemáticos son también los más lejanos en el tiempo— no había encadenado tantos éxitos de taquilla como en los últimos años, con *Infiltrados*, *Shutter Island* y *El lobo de Wall Street*.

En el otro extremo estaría Verhoeven; quien en su momento dispuso de los presupuestos más altos de la industria y del favor del público, lleva casi una década sin estrenar ningún filme y lo último que dirigió fue *Steekspel*, un medimetraje experimental realizado para la televisión holandesa a partir de las ideas compartidas por miles de internautas y, en cierto modo, reconocido fallido por el propio cineasta: “¿puede el público escribir una historia? Mi respuesta es no” (Férot, 2013: 25). Y Schrader, el que fuera uno de los guionistas más reputados del *New Hollywood*, se mueve ahora también en muy distintas coordenadas: en su penúltima película, *The Canyons*, definida por él mismo como “cine para la era postsalas” (Gross, 2013: 74), recurrió al *crowdfunding* para reunir un exiguo presupuesto de 250.000 dólares; después, Lionsgate le apartaría en la sala de montaje de su última película producida por una vía “tradicional”, *Caza al terrorista*. “We lost the battle. *Dying of the Light*, a film I wrote and directed, was taken away from me, redited, scored and mixed without my input”⁷, publicó el cineasta en su cuenta de Facebook, junto a fotos de él mismo y de otros miembros del equipo —los actores Nicolas Cage y Anton Yelchin y el productor ejecutivo Nicolas Winding Refn, director de *Drive* (2011)— vistiendo como protesta unas camisetas con la cláusula de la “no-difamación” que los estudios obligan a firmar: “The non-disparagement clause in an artist’s contract gives the owners of the film the

⁷ “Hemos perdido la batalla. *Caza al terrorista*, una película que escribí y dirigí, me ha sido arrebatada y ha sido remontada, musicalizada y mezclada sin mi participación”. (Traducción del investigador) [En adelante, salvo que se especifique lo contrario, las traducciones en notas al pie de citas en inglés serán del investigador].

right to sue the artist should the owner deem anything the artist has said about the film to be ‘derogatory’. I have no comment on the film or others connected with the picture”⁸, explicaba para concluir su mensaje (Thompson, 2014).

Pero no es la pérdida de confianza de los estudios en ellos (o de ellos en los estudios, según se mire) lo único que une a Schrader y a Verhoeven. En 1985, en una etapa de sus carreras muy distinta, ambos coincidieron en Ghent. Junto a Paul Cox⁹, habían sido llamados por los organizadores del festival de cine de la ciudad belga para participar en un coloquio con la (digámoslo: algo peregrina) excusa de reunir a tres cineastas de distintos continentes, de ascendencia holandesa y de nombre “paulino” para ver qué tenían en común. Aquel año, Schrader había terminado el guión de *La última tentación de Cristo* y Verhoeven, recién mudado a Los Angeles, había comenzado a investigar y a tantear el terreno para un futuro proyecto sobre la vida de Jesucristo; quizás ambos tuvieran más en común de lo que en principio les parecía. Esto lo cuenta el propio Schrader (2010) en la reseña que hizo para *Film Comment* de la edición inglesa de *Jesus of Nazareth* (2010), el libro de Paul Verhoeven (escrito en colaboración con Rob van Scheers) publicado tras más de dos décadas de una investigación que muy pronto trascendió los límites fijados para la pantalla. Hay que remarcar que este trabajo de Verhoeven no es el guión de una película frustrada sobre Cristo, como antes había sido el de Carl Theodor Dreyer —afortunadamente éste sí está traducido y editado en España, por Ediciones Sígueme (2009)— sino que realmente constituye una sobria indagación, amparada por el *Jesus Seminar*, acerca de la “historicidad” de la figura del Mesías; de lo que tiene de verdadero y de falso el relato evangélico.

Verhoeven, agnóstico declarado, vivió en su juventud en La Haya un incidente con el cristianismo carismático que le marcaría: engañado y sugestionado por los miembros de una parroquia de la Iglesia de Pentecostés, creyó haber recibido mensajes de Dios y, tremendamente afectado, pensó en convertirse en predicador. Tras descubrir que había sido embaucado con un *show* para crédulos, reaccionó a través del cine contra aquello, no sólo en lo que se refiere a la temática de sus películas —en concreto, en *Spetters*

⁸ “La cláusula de no-difamación en el contrato de un artista da a los dueños de la película el derecho a demandar al artista si consideran que éste ha dicho algo despectivo sobre ella. No tengo nada que decir sobre la película o sobre otros relacionados con ella”.

⁹ Paul Cox, poco conocido por el público español, ha desarrollado su carrera fundamentalmente en Australia: *Man of Flowers* (1984) e *Innocence* (2000) son dos de sus títulos mejor valorados por la crítica internacional.

reproducirá el episodio vivido—, también en un sentido amplio, formal y definitorio de su estilo: “My films became my anchor to reality, and I began to make extremely realistic movies. I felt compelled to show things as explicitly as possible [...]; such extreme realism helped me keep both feet on the ground”¹⁰ (Verhoeven, 2010: 8).

Schrader, por su parte, iba destinado a ser un pastor religioso desde que era un niño. Se crió en una familia calvinista de Grand Rapids (Michigan) con una rígida educación religiosa; no escuchar música rock y no ver la televisión eran algunas de las prohibiciones que, unidas a los castigos corporales que sancionaban su incumplimiento, jalonarían su infancia (véase Huerta Floriano, 2008: 20). Hasta bien entrada la adolescencia, Schrader no vería ninguna película. Al marcharse de Grand Rapids a Nueva York se convertiría en un cinéfilo y crítico vehemente que, después, sabría aprovechar para sus guiones algunas de las experiencias derivadas de ese choque cultural —la obsesión por la pornografía y la vida solitaria, por ejemplo, como material dramático y punto de partida de *Taxi Driver*, la irrupción en un entorno urbano de un severo calvinista, modelado a imagen de su padre, en *Hardcore: un mundo oculto*. Su hermano Leonard, a la postre también guionista —*El beso de la mujer araña* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985)—, diría respecto a sus orígenes: “Teníamos el calvinismo holandés, que, según me dijo un experto, es una forma permanente de depresión ligera, empujándonos hacia el suicidio” (en Biskind, 2004: 372).

Esta visión lúgubre y sumamente arraigada de lo religioso se filtrará en su obra. Para él y para Martin Scorsese, otro cineasta de herencia cristiana, un católico que también había coqueteado con la vocación sacerdotal, *La última tentación de Cristo* (adaptación a su vez de la novela de Nikos Kazantzakis, griego ortodoxo) era el proyecto ideal con el que explorar las ideas más íntimas y contradictorias que tenían sobre alguien a quien a punto estuvieron de consagrar su vida. Pero la película generó una amplia y extendida polémica. Fabular con lo que habría podido soñar Jesús antes de morir y, sobre todo, representar a un Cristo inseguro de sí mismo y de su misión pero prendado de María Magdalena, no fue bien recibido desde numerosos sectores de la sociedad e incluso llegaron a producirse boicots de la película, alentados por las declaraciones de algunas

¹⁰ “Mis filmes se convirtieron en un ancla que me mantenía sujeto a la realidad, y comencé a rodar películas extremadamente realistas. Me sentí obligado a enseñar las cosas del modo más explícito posible [...]; ese realismo extremo me ayudó a mantener los pies en la tierra”.

personalidades —el Vaticano, por ejemplo, apoyó las iras del cineasta italiano Franco Zeffirelli, quien dijo poco menos que “lo que había hecho Scorsese era blasfemo, un atropello a la fe de los inocentes, una tropelía religiosa” (García y Sánchez, 2002: 432).

La película que tenía (que tiene) en mente Verhoeven aún no se ha realizado y no parece que vaya a salir adelante ahora, pese a la implicación de diversos guionistas en el proyecto —el último, Roger Avary (Burdeau y Chapus, 2014)— pero es seguro que, en cuanto a las repercusiones, estaría bastante cerca de aquella aproximación de Scorsese y de Schrader. Porque las reticencias y las trabas vinieron antes incluso de la reputación que adquiriría Verhoeven en Estados Unidos con películas como *Instinto básico* y *Showgirls*, que suscitarían múltiples debates en torno a los límites de la representación del sexo en el cine comercial —“No other filmmaker with massive budgets to blow is as reflexively sardonic, amusingly smut-minded, or pathologically tasteless, and the epithets have been far-ranging: mad scientist, evil genius, porn peddler, misogynist, homophobe, dirty old man, Nazi”¹¹ (Lim, 2000); el tabú a la hora de representar a Cristo de un modo no canónico resultaría insalvable. Según reflexiona Verhoeven:

“*Blasfemia* es una palabra de uso corriente y que surge con facilidad en los Estados Unidos, dado que la figura de Jesús es venerada por muchos grupos de opinión distintos, y luchar contra eso es muy duro. Eso no tiene nada de nuevo, por descontado, puesto que a lo largo de los siglos una gran cantidad de muertes y de destrucción han sido provocadas en el nombre de Jesús. No deja de ser paradójico que, aun siendo un símbolo de naturaleza piadosa, los cristianos hayan elegido para representarlo una figura como la de la cruz, que es la más refinada forma de tortura que haya existido nunca. Y nunca han tenido problemas a la hora de linchar a cualquiera que cuestione el símbolo de su manera espiritual de pensar. No se puede luchar contra algo tan arraigado en la civilización occidental. Es la historia de las cruzadas, las inquisiciones, Hitler y el Holocausto” (en Fernández Valentí, 2001: 300).

Abel Ferrara, italoamericano, neoyorquino y criado en un ambiente católico como Scorsese, también ha explorado la historia evangélica —*Mary*—, ha utilizado en el cine la figura de Cristo —*Teniente corrupto*— y ha sido definido como polemista y provocador: “Equally erratic and prolific, Ferrara sets out to exploit, shock, and outrage his audience with his increasingly introspective views of the morally corrupt human

¹¹ “Ningún otro cineasta con presupuestos millonarios a su disposición es tan reflexivamente sardónico, divertidamente obsceno o de un mal gusto patológico como él, aunque los epítetos han ido más lejos: científico loco, genio del mal, traficante de porno, misógino, homófobo, viejo verde y nazi”.

condition”¹² (Allon, Cullen y Patterson, 2002: 164). “The sultan of sleaze”, “the seediest low-down renegade in American cinema”¹³ (Logan, 1996); Ferrara, quien recorrerá en cierto sentido un camino inverso al de Verhoeven, es un cineasta independiente norteamericano que “ha hecho cine B de arte y ensayo, por definirlo de alguna manera, y por eso se le relaciona antes con cineastas europeos que con estadounidenses” (Casas, 2005: 10). Asentado en Italia desde hace más de una década, ha sido siempre poco apreciado en su país mientras era admirado por (parte de) la crítica europea: sirva de ejemplo el caso de la recepción de *Un cuento de Navidad*, filme incluido por *Cahiers du cinema* en la lista de las diez mejores películas del año sin que ni siquiera se hubiera estrenado en las salas de su país.

Lars von Trier es el único de los cinco cineastas que nunca ha trabajado en Hollywood, aunque haya querido dedicar una trilogía a EE.UU. —*Dogville*, *Manderlay* y *Washington*, que no se ha llegado a realizar. Su cine y su figura generan aún más controversias. Tachado no pocas veces, como Verhoeven, de misógino y de nazi, el cineasta fue expulsado del festival de Cannes tras haberse referido a Hitler en términos comprensivos¹⁴. Días después se mostró arrepentido y trató de pedir perdón aunque, de nuevo, emergiese su personalidad: “Creo que soy la primera *persona non grata* en Cannes, y eso me enorgullece” (en Belinchón, 2011). Un par de años antes, en ese mismo festival, se había proclamado “el mejor cineasta del mundo, porque los demás están sobrevalorados” (en Hermoso, 2009). La actitud prepotente en sus comparecencias públicas parece responder a un descarado intento por acaparar titulares; quizás Trier quiera emular a uno de sus referentes cinematográficos, Orson Welles, proclive a hablar mal de compañeros de profesión (véase Biskind, 2015) y que en alguna ocasión también se refirió a oficiales nazis en términos algo polémicos —“Goering era odioso, pero a pesar de todo se siente una cierta simpatía por él” (Bazin *et ál.*, 2008: 63).

¹² “Igualmente errático y prolífico, Ferrara intenta abusar, impresionar y escandalizar a su audiencia con sus cada vez más introspectivas miradas a la corrupta condición humana”.

¹³ “El sultán de la sordidez, el más decadente y sucio renegado del cine americano”.

¹⁴ Las declaraciones, recogidas por *Europa Press* el 18 de mayo de 2011, son las siguientes: “Yo entiendo a Hitler aunque entiendo que hizo cosas equivocadas por supuesto. Sólo estoy diciendo que entiendo al hombre, no es lo que llamaríamos un buen tipo pero simpatizo un poco con él”. En un intento posterior por suavizar su comentario, Trier afirmó que él no estaba ni a favor de la II Guerra Mundial ni en contra de los judíos (sic), pero sus inmediatas críticas a Israel y sus bromas sobre su condición de nazi por descender de alemanes no hicieron más que agravar la situación.

Por aquellas fechas en las que fue expulsado de Cannes, Trier estaba en conversaciones con, precisamente, Martin Scorsese para realizar un proyecto al modo de *Cinco condiciones*: el danés “retaría” al norteamericano a dirigir un cortometraje o una especie de *remake* de *Taxi driver* ajustándose a una serie de imposiciones. Dicho proyecto, no obstante, no ha visto la luz ni la verá, al menos según afirma (por la parte que le toca, como guionista de la cinta original) Paul Schrader: “It was a terrible idea [...]. We really have fought over the years to keep people’s hand off Taxi Driver, to keep it from being a video game and to keep it from having a sequel. It’s a one-off kind of film”¹⁵ (McNab, 2014).

Los temas que les interesan se vuelven a cruzar. “Religion and the miracle have to a certain extent been present in my films from the start”¹⁶ (Lumholdt, 2003), dice el propio Trier, que decidió convertirse al catolicismo a mediados de los años noventa tras haber crecido en una familia con convicciones ateas —años después, en otra entrevista, afirmaría: “No soy nada religioso. Cada día soy más ateo”¹⁷. Aunque no haya hecho ninguna película sobre Jesucristo, las referencias al cristianismo que hay en su obra —ya sean irónicas o sentidas, superficiales o complejas— son inapelables: desde el empleo de figuras crísticas —Selma (Björk) en *Bailar en la oscuridad*— a la representación de férreas comunidades religiosas e incluso de milagros —*Rompiendo las olas*— y hasta podríamos argüir que con *Anticristo* lo que Trier pretendía era convertir al Cristo de Scorsese en una ambigua e inquietante imagen del mal. Porque habría que hacer notar que, además de ser ese Cristo de Scorsese, el actor Willem Dafoe es un colaborador habitual de Lars von Trier (ha participado en tres de sus películas), de Paul Schrader (en cinco) y de Abel Ferrara (en cuatro).

Estos cineastas se han rodeado siempre de un grupo de confianza delante y detrás de las cámaras. Charlotte Gainsbourg, Stellan Skarsgård, Udo Kier o Jean-Marc Barr son actores a los que asociamos inmediatamente la filmografía de Lars von Trier; Rutger Hauer, Monique van de Ven, Jeroen Krabbé y Renée Soutendijk protagonizan el cine

¹⁵ “Era una idea terrible. Hemos luchado durante años para mantener las manos de la gente alejadas de *Taxi Driver*, impidiendo que se convirtiera en un videojuego o que se produjese una secuela. Es una película única”.

¹⁶ “La religión y el milagro están presentes, hasta cierto punto, en todas mis películas”.

¹⁷ Años después de su conversión, no obstante, el cineasta declararía: “No soy nada religioso. Cada día soy más ateo” (Romer, 2009).

holandés de Paul Verhoeven; Robert De Niro y Leonardo DiCaprio han trabajado a las órdenes de Martin Scorsese en ocho y cinco ocasiones respectivamente; Harvey Keitel y Victor Argo son rostros familiares tanto del cine de Scorsese como del de Ferrara; Matthew Modine y Christopher Walken, que también ha actuado en dos películas de Schrader, han repetido en tres y cuatro ocasiones con Ferrara.

A su vez, Nicholas St. John es el guionista de nueve películas de Abel Ferrara, Joe Delia es el encargado de la música en diez de ellas, Ken Kelsch es el director de fotografía de otras tantas, Anthony Redman el montador de doce y Mary Kane la productora de siete; Gerard Soeteman es el guionista de todas las películas holandesas de Verhoeven, Jost Vacano el director de fotografía de siete de sus filmes y Jan de Bont de seis, Basil Poledouris el compositor de tres y Jerry Goldsmith el de otros tres; John Bailey es el responsable de la fotografía en cinco películas de Paul Schrader, Kristina Boden la montadora de cuatro y Angelo Badalamenti se ha encargado de la música de otros cinco de sus filmes; Peter Aalbæk Jensen figura como productor en todas las obras de Lars von Trier desde desde *Europa*, Molly Marlene Stensgaard es la responsable del montaje en ocho de sus películas y Anthony Dod Mantle se encarga de la fotografía de tres; Michael Ballhaus y Robert Richardson son los principales directores de fotografía de Martin Scorsese con siete y cinco títulos cada uno, mientras que Thelma Schoonmaker ha sido la montadora de las películas del italoamericano desde 1980.

La etiqueta de “autor” no se discute en ninguno de los cinco casos, hayan desarrollado su carrera al amparo de los estudios o al margen de ellos, hayan dirigido superproducciones o pornografía¹⁸, hayan batido récords de taquilla o creado obras de culto. Pero hay enormes diferencias en los presupuestos que han manejado y en el alcance de sus obras.

Martin Scorsese apenas necesita presentación: cuando en 2007 sus colegas George Lucas, Steven Spielberg y Francis Ford Coppola le entregaron el Oscar al mejor director por *Infiltrados* la imagen de los cuatro bien podría representar el cambio acaecido en la industria norteamericana desde los años setenta con la llegada del *New Hollywood* — aunque, por supuesto, podamos echar en falta a Brian DePalma y a William Friedkin,

¹⁸ Abel Ferrara, acreditado como Jimmy Boy L., dirigió antes de *El asesino del taladro* una película pornográfica titulada *9 Lives of a Wet Pussy* (1976) junto a varios compañeros de estudios que conformarían luego su equipo de confianza durante años (el guionista Nicholas St. John, el músico Joe Delia y el operador John Paul McIntyre).

entre otros. Director de grandes estudios, ha intentado a lo largo de su carrera mantener un equilibrio y una coherencia entre sus proyectos personales y las películas de encargo, además de (pese a la relativamente tardía concesión del Oscar) contar con el favor de la crítica. Esto le ha permitido disponer de presupuestos considerables aún cuando sus películas no garantizaran un retorno económico importante y, a veces, ni siquiera, una mínima rentabilidad.

Entre las películas personales que en su momento, en relación al presupuesto, no funcionaron en la taquilla se encuentran *Toro salvaje*, que costó 18 millones de dólares y recaudó 23 en territorio estadounidense¹⁹, *La última tentación de Cristo*, que costó 7 y recaudó 8, y la *Edad de la inocencia*, que costó alrededor de 34 y recaudó 32. Entre sus fracasos más sonados están *El rey de la comedia*, *Kundun* y *Al límite* —recaudaciones de alrededor de 2, 6, y 17 millones para unos presupuestos de 20, 28 y 55 millones, respectivamente²⁰. Y en lo que se refiere a sus éxitos habría que subrayar la importancia creciente del mercado internacional en los resultados económicos; por ejemplo, *Casino* costó 52 millones y recaudó “sólo” 42 en EE.UU., mientras que en el resto del mundo la recaudación se acercó a los 74 millones (en total, consiguió 116 millones). La película más taquillera del cineasta ha sido la última, *El lobo de Wall Street* (2013), que tampoco fue rentable en su país de origen (recaudó 117 millones habiendo costado 100) pero cuya explotación internacional triplicó las ganancias con 275 millones más (en total, consiguió recaudar 392 millones). Antes de ella, *El cabo del miedo*, *Infiltrados* y *Shutter Island* habían sido sus mayores éxitos dentro y fuera del país, con un total internacional de 182 millones de dólares por 35 de presupuesto la primera, 292 por 90 la segunda, y 295 por 80 la tercera²¹.

Paul Verhoeven también se ha movido entre grandes cifras. Con un presupuesto equivalente a 2,5 millones de dólares de la época, *Eric, oficial de la reina* fue la película

¹⁹ Salvo que se especifique otra fuente, todos los datos de presupuestos y recaudaciones citados de aquí en adelante han sido consultados en imdb.com y en boxofficemojo.com.

²⁰ Debido a la inflación y a las variaciones al alza del precio medio de la entrada de cine es lógico que cuanto más actual sea una película más altas sean sus cifras de recaudación (y eso a pesar de que el número global de espectadores sea, por lo general, inferior). Por otra parte, cabe señalar que aunque los ingresos de las productoras no se limiten únicamente a ella, la explotación en salas da una idea fiable del éxito y la repercusión de la película.

²¹ *El cabo del miedo* es todavía, tras *El lobo de Wall Street*, el mayor éxito alcanzado por Scorsese, pues ajustando los resultados económicos conseguidos en 1991 al precio medio de la entrada del año actual (2015), su recaudación sobrepasaría los 300 millones de dólares (*Box Office Mojo* dispone en su web de un sistema de ajuste de datos económicos que cualquier usuario puede consultar).

holandesa más cara en el momento de su estreno y treinta años después el propio Verhoeven volvió a erigirse como el máximo responsable de la película holandesa más cara de la historia con *El libro negro*, presupuestada esta vez en 16 millones de euros. Después de irrumpir en el mercado norteamericano con la rentable *RoboCop* —13 millones de dólares de presupuesto, 53 millones recaudados allí— Verhoeven pudo manejar durante la década de los noventa presupuestos más grandes que los de Scorsese, consiguiendo éxitos de taquilla mayores y, por lo general, peores críticas: *Desafío total* e *Instinto básico* costaron 65 y 49 millones respectivamente, recaudando en total alrededor de 261 millones la primera y 353 la segunda²². Tanto en el mercado nacional (en torno a 120 millones recaudados ambas) como en el internacional (aproximadamente 142 una y 235 otra) los resultados económicos fueron excelentes —y más teniendo en cuenta que no eran películas de grandes estudios como Warner Bros. o Paramount, sino de una *mini-major*, Carolco Pictures. Después Verhoeven viviría fracasos en EE.UU: *Showgirls* costó 45 millones de dólares y recaudó 20, *Starship Troopers* costó 100 y recaudó 55, y *El hombre sin sombra*, película con la que concluyó su aventura norteamericana, costó 95 y recaudó 73 millones²³.

Lars von Trier, Paul Schrader y Abel Ferrara han trabajado con presupuestos mucho más reducidos y lógicamente sus recaudaciones en taquilla no se pueden comparar. Los tres son autores respetados por la crítica y sus películas se presentan con expectación en los festivales de cine internacionales pero la vida comercial de éstas y los circuitos de distribución y exhibición por los que transitan, especialmente las de los norteamericanos, son muy limitados. Apuntemos, por ejemplo, que películas recientes de Ferrara como *Go Go Tales* y *4:44 Last Day on Earth* no se han estrenado en salas en España y ni siquiera disponemos en nuestro país de su edición en DVD; tampoco está disponible aquí ninguna edición del filme de Schrader *The Canyons*, escrito por Bret

²² En los últimos años, la industria ha realizado *remakes* y secuelas de estas tres películas de Verhoeven, y ninguna de ellas ha sido rentable —de hecho, ninguna de ellas ha recaudado más que las originales, pese a la inflación y a la subida del precio medio de la entrada durante las últimas décadas. *Instinto básico 2. Adicción al riesgo* (*Basic Instinct 2*, Michael Caton-Jones, 2006) recaudó 6 millones en EE.UU. mientras que su presupuesto había sido de 70 millones; *Desafío total* (*Total Recall*, Len Wiseman, 2012) y *RoboCop* (José Padilha, 2014) recaudaron menos de 60 millones cada una, habiendo costado 125 y 100 millones, respectivamente. Sólo *RoboCop* recuperaría verdaderamente gastos al recaudar gracias al mercado internacional el doble de lo que costó (alrededor de 185 millones de dólares).

²³ No obstante, el fracaso de esta última sería relativo a la luz, otra vez, de la recaudación internacional, pues se acercaría fuera de Estados Unidos a los 120 millones de dólares (en total, más de 190 millones de recaudación).

Easton Ellis y protagonizado por la conflictiva Lindsay Lohan y el actor porno James Deen, mientras que otras de sus anteriores películas permanecen sin comercializarse en DVD —*Rockstar* y *Touch*. Ambos, además, han tenido problemas con los productores y se han visto forzados a dejar en manos de otros el corte final de varias de sus películas —*El cazador de gatos*, *El Exorcista: la versión prohibida*, *Caza al terrorista*.

Los presupuestos de Trier y Schrader suelen estar en un horquilla de 5 y 15 millones de dólares, aunque también hayan realizado películas con presupuestos inferiores —*Los idiotas*, *The Canyons*. Dirigidas por Trier, *Bailar en la oscuridad* costó 13 millones, *Dogville* 10 millones, *Manderlay* 14 millones, *Anticristo* 11 millones y *Melancolía* algo más de 7; dirigidas por Schrader, *American Gigolo* costó 5 millones, *El beso de la pantera* 18 millones, *Posibilidad de escape* 5 millones, *Aflicción* 6 millones, *Forever Mine* 17 millones, *Desenfocado* 7 millones y *The Walker* y *Adam resucitado* 10 millones cada una. Para ellos, éxitos de recaudación son los 40 millones de dólares que consiguió en todo el mundo *Bailar en la oscuridad* o los 23 millones en EE.UU. de *American Gigolo*. Pero normalmente las cifras son mucho más bajas, por lo que la cuestión de la rentabilidad suele ser problemática²⁴: *Posibilidad de escape* recaudó alrededor del millón de dólares, *El beso de la pantera* 7 millones, *Desenfocado* 2 millones y ni *The Walker* ni *Adam resucitado* llegaron al millón de dólares; *Manderlay* y *Anticristo* tampoco alcanzaron el millón mientras que *Dogville* y *Melancolía* sí superaron los 15 millones en todo el mundo.

Por su parte, el presupuesto más alto con el que Ferrara ha contado jamás ha sido de 13 millones de dólares, a principios de los años noventa: el exiguo medio millón que recaudó *Secuestradores de cuerpos* —por cierto, tampoco editada en DVD en España— y las imposiciones creativas a las que se vio sometido el cineasta acabaron con su brevísima relación con Warner Bros. Las películas más importantes de Ferrara son independientes, de presupuestos muy inferiores a los diez millones de dólares —*Teniente corrupto* costó alrededor de un millón, *Go Go Tales* alrededor de 6 millones— y de recaudaciones, la mayoría de las veces, insignificantes debido a que los estrenos

²⁴ Paul Verhoeven menciona significativamente a Trier en una entrevista, al referirse a su propia visión del cine como arte e industria: “El arte sólo puede darse mediante un compromiso económico: si sólo haces películas que se la pegan, llega un momento en el que no puedes hacer más, está claro. Lars von Trier lo consigue, creo, pero es difícil” (Férot, 2013: 22).

son limitados —entre los 22.000 dólares de *New Rose Hotel* y los 2,5 millones de *El rey de Nueva York*, su mayor éxito.

Confiamos en que esta panorámica haya servido para aclarar las primeras semejanzas y diferencias que, tras un rápido vistazo a sus carreras, podemos encontrar entre las trayectorias de los cinco directores. Hemos incidido en notas biográficas que nos han permitido introducir el elemento religioso: por un lado, tres cineastas estadounidenses pertenecientes a familias creyentes y educados en la fe; por otro, dos cineastas europeos criados en el agnosticismo y en el ateísmo que, ya en la edad adulta, entraron en contacto directo con la religión. Algunas miradas distanciadas e irónicas, otras viscerales; todas ambiguas y atrevidas. Hay quien opina con buenos motivos que en la obra de alguno de ellos, como Scorsese, el material religioso “parece con más frecuencia decorativo que significativo” y que posee un “carácter ornamental y superficial” (Tavernier y Coursodon, 2010b: 1013), mientras que en la de otros, como Schrader, lo que critican es el fallido pero concienzudo intento de “inscribir sus preocupaciones en un código dramático dentro de un sistema de referencias morales teóricas” (Tavernier y Coursodon, 2010b: 1010) —Paul Schrader escribió a principios de los años setenta una obra sobre el estilo trascendental en el cine que tendría una importante influencia y que para nosotros constituye una ineludible referencia, como veremos a continuación. Lo que nosotros proponemos es que estas obras nos desvelan (o nos permiten desvelar) algo acerca de lo santo y lo violento.

2.2. El estudio del cine y la religión

La originalidad de nuestro trabajo radica en el intento de integrar las obras de estos cinco cineastas de la posmodernidad en un marco de análisis común en el que el elemento religioso sea preponderante. Por ello nos interesa consignar cuanto antes el desarrollo de los estudios sobre cine y religión y, sobre todo, dilucidar si existe o no un género cinematográfico religioso y si, en consecuencia, algunas películas de estos directores podrían pertenecer a él.

En su acepción más simple e inmediata los géneros “sirven para clasificar las películas en función de las expectativas que crean en el espectador” (Sánchez Noriega, 2006: 98) —esta definición, cabe apuntarlo, se deriva de los trabajos de la estética de la

recepción literaria que situaremos en el centro de la discusión metodológica del siguiente capítulo. Pero ¿bajo qué expectativa caerían estas películas de ese género religioso? ¿Podríamos hablar de una expectativa religiosa? ¿Estaría ésta referida al tema o al argumento, a los personajes, o a los sentimientos y emociones que la película, presumiblemente, pudiese inspirar, antes incluso de su visionado? Cabe incluso ir un poco más lejos, tomar distancia y examinar la noción misma de género y su verdadero papel en el proceso de recepción y preguntarse si realmente constituye directrices que satisfacen determinadas expectativas del espectador: ¿se deja siquiera el espectador guiar por el género? ¿Puede ser satisfecho en ese proceso?

Las teorías clásicas de los géneros cinematográficos proponen una serie de presupuestos básicos para el análisis de las películas de género:

- a) “La producción de estas películas se llevó a término siguiendo un esquema básico y reconocible de género.
- b) Todas ellas muestran las estructuras básicas que se acostumbran a identificar con el género.
- c) Durante su exhibición, cada película se identifica mediante una designación de género.
- d) El público reconoce de manera sistemática que las películas pertenecen al género en cuestión y las interpretan de manera acorde” (Altman, 2010: 38)

Atendiendo a ello, si quisiéramos establecer y defender un hipotético género religioso en oposición a otros la solución más fácil sería la de considerar como tal, prácticamente en exclusiva, el cine épico-bíblico. Varios autores —Rick Altman, Adam Knee, Tom Gunning, Janet Staiger (véase Staiger, 2000: 61-76)— han analizado las limitaciones de las teorías clásicas de los géneros. Según afirma Altman en *Los géneros cinematográficos*, el primer problema se observa al comparar los corpus de las investigaciones sobre géneros: los críticos suelen optar por la solución más fácil, la que consiste en seleccionar para sus investigaciones películas que satisfacen de manera obvia los presupuestos arriba señalados, descartando aquellas que no se ajustan con claridad al patrón buscado. Por otro lado, al poner en relación y desarrollar cada uno de los significados que se desprenden de esos presupuestos —el género como esquema básico que se convierte en una fórmula dentro de la industria; el género como estructura sobre la que se construyen las películas; el género como etiqueta de cara a la

distribución y exhibición; el género como contrato con el público— Altman deja al descubierto circunstancias que los contradicen de manera incontestable:

1. Para el productor es más necesario distanciarse de un género que mantenerse fiel a él. Desde su punto de vista, “la solidificación de una posición de lectura en forma de mecanismo automático e institucionalizado señala el fin del juego, o como mínimo la reducción de su interés” (Altman, 2010: 77), por lo que, desde el Hollywood clásico, la industria ha preferido los ciclos de películas a los géneros, privilegiando la mezcla de éstos antes que su pureza debido a un interés económico, esto es, el de atraer al mayor público posible.
2. Así, es un error pensar que los géneros son percibidos del mismo modo por los críticos, por los productores y por el público: “la práctica y la terminología de los géneros son espacios de continuas luchas” (*ibidem*: 145). Esto es debido a que los intereses y los usos del concepto que se dan en cada una de las partes implicadas son muy diferentes. Los productores los ven desde una dimensión económica, los críticos están interesados en definirlos como entidades sólidas para facilitar el análisis y los espectadores, además de encontrar placeres contraculturales en el visionado de películas de género (en tanto que les permiten desviarse de las normas culturales), pueden por medio de ellos entrar a formar parte de una «comunidad constelada» que les provee con “un método simbólico de comunicación con el resto de miembros de esa comunidad” (*ibidem*: 219).
3. El género no es una categoría fija e invariable. Los géneros se “sustantivizan” después de un proceso en el que primero eran designados simplemente con un adjetivo que marcaba un ciclo de películas como variante de un género anterior —por ejemplo, de comedia burlesca a género burlesco; más oportuno que hablar de géneros estables sería hablar de la “generificación” como proceso (*ibidem*: 95).

El siguiente paso lógico sería el de concluir que los géneros ni son preexistentes a los espectadores ni guían la recepción del público, sino que son “el producto de una actividad compartida por los usuarios” (*ibidem*: 288). Los géneros existen, pero no son cómo creíamos, nos dice Altman; su estudio debe rehacerse constantemente atendiendo a múltiples variables.

En nuestra opinión, el término “cine religioso” es un término confuso, equívoco, y es posible que la reflexión sobre el género cinematográfico religioso plantee más problemas e incógnitas que las que ayudaría a resolver —del mismo modo que lo haría la reflexión sobre un cine filosófico, metafísico o ideológico. Analizar y defender un supuesto género que comprendiese películas como *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, 1965), *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, de Robert Bresson, 1956) y *Teniente corrupto* sería una decisión forzada y artificial que no se ajustaría a la historia cinematográfica ni desde la teoría, ni desde la producción, ni desde la recepción:

“No existe una estética particular para el cine religioso, la religiosidad no es un apartado, un género cinematográfico, sino que todo filme puede contener, independientemente de su tema, de su creador y de lo que éste piense, un cierto valor religioso reflejado en los valores humanos, que son el más profundo y habitual sentido de lo que es religioso” (Claveras, 2010: 26).

2.2.1. Hacia una definición útil de cine religioso

Del mismo modo que Montserrat Claveras, no queriendo ver en el cine religioso un género, sí reconocemos la existencia de un cierto cine religioso, por muy imprecisa e inexacta que, en principio, nos resulte la etiqueta: cine religioso porque convoca lo religioso, porque enlaza con lo religioso o porque expresa valores religiosos. Saber qué han entendido otros por dicho término será útil dado que nos llevará a la problemática particular del campo semántico de lo religioso en el cine de una manera precisa y, por lo tanto, abrirá posibles vías para su análisis específico. En primer lugar, tendríamos que responder a la pregunta: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de cine religioso?

Peter Hasenberg, como promotor del proyecto de la Comisión Cinematográfica alemana *Religion in Film* (1993) —una enciclopedia que incluye 1.200 películas con contenido religioso— propone un modo de clasificar películas en función de las referencias religiosas y a partir de cinco niveles:

1. Personajes (representantes de instituciones religiosas, personas definidas por sus creencias religiosas, etc.).

2. Argumento (elementos de la acción iniciada por los personajes descritos arriba, líneas argumentales con referencias a -o por analogía con- estructuras de textos religiosos, historias de redención, hagiografías, etc.).
3. Tema (por ejemplo, pecado, gracia, redención, sufrimiento...).
4. Escenario (sinagoga, iglesia, monasterio, convento, casa parroquial y otros similares).
5. Estructuras audio-visuales empleadas (referencias a la iconografía religiosa, a la música sacra, etc.). (1998: 76)

En su aproximación a lo religioso, Hasenberg toma el término en un sentido muy amplio, lo que le permite agrupar los elementos del texto cinematográfico “que se refieren, explícita o implícitamente, a textos religiosos, instituciones religiosas, prácticas (visibles) y experiencias (visibles o invisibles) religiosas, tanto como a actitudes hacia los demás inspiradas por creencias religiosas” (*Ídem*). Si tuviéramos que estudiar lo religioso en el cine según esta clasificación, dedicando similar importancia a cada nivel referencial, el trabajo sería inabarcable y posiblemente resultaría vano: nosotros no queremos crear una enciclopedia ni hacer diccionarios temáticos. Es verdad que también en base a esta clasificación podríamos establecer una cierta jerarquía dentro de las películas religiosas —serían “más” religiosas aquellas que entrasen en más de una categoría— pero esa jerarquía resultaría muchas veces incongruente con la percepción del espectador, pues las referencias religiosas no parecen siempre igual de determinantes a la hora de calificar una película como tal; ¿es necesariamente una película cuya historia se desarrolla en un ambiente eclesial y está protagonizada por un sacerdote —como por ejemplo *Yo confieso* (*I confess*, de Alfred Hitchcock, 1953)— más religiosa que otra que versa sobre cómo una familia se enfrenta a un inminente conflicto nuclear —*Sacrificio* (*Offret*, de Andrei Tarkovsky, 1986)? Se admitirá que al menos, para un espectador común, existe la duda razonable.

Acabamos de decir que no queremos hacer una enciclopedia o un diccionario de cine religioso; en realidad, no es la de Hasenberg la clasificación idónea para tal propósito, pues sería mucho más útil una que considerase para la definición sólo los elementos religiosos explícitos y las prácticas y experiencias visibles referidas a lo religioso. Un ejemplo lo constituiría la ya lejana aproximación de Ivan Butler (1969) en la que para estudiar el cine religioso recurre a categorías tales como “historias de la Biblia”, “Cristo en el cine”, “monjes y religiosas”, etc. Un gran número de los libros editados

recientemente sobre cine religioso sigue este camino: podemos encontrar con facilidad libros sobre Jesucristo en el cine (Mendiz, 2009; Reinhartz, 2007), sobre la Pasión (Claveras, 2010), o sobre figuras religiosas en general (Grace, 2009), así como enciclopedias referidas a estos temas religiosos visibles y explícitos (Mazur, 2011).

A la hora de definir el cine religioso se puede también desplazar el foco del espacio explícito textual a la dimensión autoral. Tal es el caso en la aproximación de Paul Giles, cuyo objetivo es encontrar y explicar los modos en los que el catolicismo actúa y pervive en el arte contemporáneo fijándose para ello en una serie de autores católicos, o en los que al menos es fácil de rastrear una importante influencia del catolicismo en su biografía —en el caso del cine, Giles cita a John Ford, Robert Altman y Martin Scorsese, entre otros. Su libro, “is concerned with how Catholic theology itself might be seen to function as a fluctuating signifier, a series of fictional constructions. Such theological tropes set up a discourse with which “Catholic” poetics engage in a map of misprision, a more or less rebarbative intertextual relationship”²⁵ (1992: 31). Subyace en esta aproximación otra definición útil de cine religioso: “Películas religiosas son aquellas cuyos contornos han sido formados por las influencias religiosas de sus creadores” (May, 1998b: 57).

Mucho más reciente es el libro de Pedro Gutiérrez Recacha, *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico*, quien parte de la biografía de esos cineastas para rastrear la posible “aportación católica [de carácter creativo] a la época dorada de Hollywood” (2014: 13). A partir de los datos biográficos, de los rasgos estilísticos y de los motivos recurrentes que encuentra en las obras que estudia, Gutiérrez Recacha reflexiona sobre el “catolicismo áspero” de Henry Hathaway, el “catolicismo metafísico” de Alfred Hitchcock y el “catolicismo admonitorio” de Erich von Stroheim. Su trabajo no pretende aportar la clave última con la que puedan comprenderse plenamente las obras de estos directores pero sí confía en poder mostrar que es válida una “interpretación bajo una óptica católica” (*Ídem*) de un número importante de sus películas. El punto de partida en estos análisis no está ni en los elementos textuales del filme, ni en los entresijos de la respuesta que cada espectador

²⁵ “Se ocupa de cómo puede verse funcionar la misma teología Católica como un significante fluctuante, en una serie de construcciones ficcionales. Este tropo teológico establece un discurso en el que la poética “Católica” participa en un escenario impropio, en una relación intertextual más o menos repulsiva”.

tiene en cada visionado, sino en las notas y apuntes de la vida del cineasta responsable —en el hecho de que se formaron en una tradición religiosa concreta.

Terry Lindvall emplea una perspectiva similar al apelar a las intenciones del autor para marcar los límites de su trabajo sobre cine religioso cristiano: “I define Christian films as films made by Christians with a particular goal in mind that relates to the work and ministry of the church or religious community”²⁶ (2007: 4). Él mismo afirma que su decisión es sumamente restrictiva al dejar fuera de su objeto de estudio tanto películas realizadas por personas no creyentes pero con potencial teológico como obras de directores creyentes pero enmarcadas dentro de un sistema de estudios cuyo objetivo no es evangelizador —e incluso cabría discutir a Lindvall su decisión de evitar la obra de DeMille, que considera “cuasi-religiosa”, atendiendo a algunos testimonios del cineasta sobre sus intenciones evangelizadoras (pues, ¿cómo verificamos el objetivo particular en mente de un autor si por otro lado tampoco queremos otorgar un carácter irrefutable a sus declaraciones?).

Si bien nosotros compartimos la idea de que las influencias culturales determinan el producto artístico, no podemos llevarla hasta los límites de convertir la biografía del autor —y mucho menos su intencionalidad, como hace Lindvall— en un elemento crucial e indispensable para la interpretación, ni en el elemento que legitime o justifique desde el principio nuestro análisis, pues como señala John R. May éste es un concepto demasiado estrecho y que, en nuestra opinión, se vuelve todavía más frágil en el ámbito cinematográfico —más si cabe bajo los parámetros de producción en los que se mueven la mayoría de cineastas que analizan tanto Giles como Gutiérrez Recacha.

Sin ignorar ni el valor de las referencias explícitas ni la incidencia de parámetros culturales y extratextuales en la misma definición del cine religioso, cabe apelar ahora al concepto de religiosidad, en tanto que la cualidad referida a lo religioso y, aplicándolo al cine, al mayor o menor interés con el que la obra nos permite dirigirnos hacia el fenómeno de lo religioso. En este sentido, las definiciones que aportan James W. Arnold, Carlos M. Staehlin y Juan Antonio Martínez Bretón pueden ser de provecho.

El primero de ellos, partiendo de las ideas de Andrew Greeley, propone un principio ordenador amplio, afirmando que son religiosas las películas que conceden importancia

²⁶ “Defino como películas cristianas aquellas películas realizadas por cristianos con un objetivo particular en mente relacionado con la obra y el ministerio de la iglesia o comunidad religiosa”.

a las siguientes preguntas: “¿Está determinada la realidad, o es absurda? ¿Cuál es la raíz de la enajenación y el sufrimiento del hombre? ¿Triunfa el bien o el mal? ¿Triunfa la muerte sobre la vida o la vida sobre la muerte? ¿Quién es el hombre bueno? ¿Cómo debería vivir? Y, ¿está lo Real oculto o accesible?” (en May, 1998b: 53-54). Con una perspectiva más reducida y concreta, Staehlin y Martínez Bretón presentan definiciones similares: el primero esgrime que “el cine religioso es aquel en cuyo núcleo temático, y no episódicamente, se trata el encuentro del hombre con Dios”, mientras que por el segundo leemos que el cine religioso es “aquel cine cuyo núcleo temático expresa la inserción de lo divino en lo humano” (ambos en Claveras, 2010: 16).

En principio, el “encuentro del hombre con Dios”, de Staehlin, equivale a la “inserción de lo divino en lo humano”, en palabras de Martínez Bretón, pero no deberíamos considerarlo exactamente lo mismo, y aparece aquí un matiz interesante. Si preferimos la definición de Martínez Bretón es por este matiz, si bien éste no tiene por qué haber sido tan relevante para Martínez Bretón en relación a Staehlin como lo es para nosotros²⁷. En nuestra opinión, el encuentro del hombre con Dios presupone el carácter positivo de esa relación, mientras que la inserción de lo divino en el individuo no necesariamente implica la asunción de un vínculo o compromiso entre el ser humano y un ente divino; es decir, no se asume, empleando esa terminología, que el individuo se haya encontrado con Dios, sino simplemente que el individuo está capacitado para realizar una búsqueda religiosa dado que posee, como persona, una dimensión religiosa.

La disquisición que acabamos de plantear se refiere en realidad a si una película religiosa debe ser necesariamente una película evangelizadora; si tiene que proporcionar unos elementos de juicio a favor de una determinada religión. O, en todo caso, si una película religiosa debe al menos proponer modelos o conductas morales buenas que la supedite a lo religioso —o a una religión concreta— de manera positiva. Si, como sostiene Lindvall en el caso del cine cristiano, éste debe transmitir un mensaje o un discurso vinculado a la obra de la iglesia o de la comunidad de los creyentes. Pero desde nuestra perspectiva, religioso no es lo mismo que moral y mucho menos que

²⁷ De hecho, cabe suponer que la diferencia se deba a una simple reelaboración de la misma frase. Martínez Bretón adapta la definición facilitada por el festival de Valladolid para la selección de películas a concurso; en los inicios del festival, creado en 1956, Carlos M. Staehlin participó como ponente al menos una vez con el título de *Cine ideal: cine específicamente religioso* (véase Martínez Bretón, 1987: 143-145).

moralizante. Sin embargo, en numerosas ocasiones tales términos sí han sido empleados como sinónimos.

Autores como Frank Getlein y Harold C. Gardiner (1961) y A. Schillaci (1968) han atacado, con diferentes grados de animosidad, las películas que ellos entienden que descuidan los problemas morales o que incitan a conductas alejadas de la decencia. Por ejemplo, para Squillaci las películas no pueden ser consideradas religiosas si disminuyen “nuestra humanidad, ni tampoco si nos [vuelven] sobre nosotros mismos por una fascinación narcisista, o sobre los otros con una venganza sádica” (en May, 1998b: 53). Escudándose en la idea de que todo verdadero arte es moral pero quedándose en la superficie del término —baste pensar en el peso ínfimo que ocupa la noción de la libertad en su concepción de lo moral—, sus ideas sobre lo que es el cine religioso acaban girando siempre en torno a aquellas películas con interés catequético que aportan ejemplos de valores y de buenas costumbres aunque, curiosamente, no sea estrictamente necesaria la existencia de elementos religiosos explícitos en ellas.

Consideraciones de este tipo defienden que todo arte debe servir a la fe o, mejor dicho, que todo aquello que no sirve manifiestamente a la fe, no puede ser visto como verdadero arte. Y lo cierto es que ese cine biempensante tampoco ha escaseado a lo largo de la historia, siendo la nota dominante en las películas que trataban temas religiosos; Paul Schrader critica que el término de filme religioso ha funcionado casi siempre como un rótulo impreciso “bajo el cual amontonar un conjunto de películas que tratan temas religiosos y provocan sus emociones correspondientes” (2008: 24), y justifica la pertinencia de su término estilo trascendental (para el cine de Ozu, Breson y Dreyer) en oposición a ese “saco en donde meter a todos esos olfateadores ruidosos, sensibleros y cursis con los que tropieza uno en las películas religiosas” (*Ídem*).

2.2.2. Cine y religión: la vía del diálogo

¿Cómo rastrear y estudiar la vinculación entre cine y religión? ¿Cómo valorarla e interpretarla, ya sea ésta implícita o explícita? Por ejemplo, los autores que acabamos de citar, Getlein, Gardiner y Schillaci, realizan un análisis intuitivo y deudor de la crítica cinematográfica que podríamos calificar como un análisis moral, que habitualmente se muestra sospechoso respecto al grueso de la producción cinematográfica y cuya

finalidad es establecer un discurso de carácter moral a partir únicamente de los elementos narrativos de un texto cinematográfico y en base a ese discurso otorgarle a la obra un significado —y una valoración religiosa y crítica más que teórica. El que probablemente haya sido el más importante autor norteamericano de las últimas décadas en este terreno, John R. May, denomina discernimiento religioso o heteronomía a esta aproximación porque estos autores consideran que el cine, para poder ser apreciado como arte, debe estar siempre al servicio de la fe —dentro del restringido ámbito moral en el que ellos entienden el término. Este tipo de análisis y comentarios proliferaron y tuvieron éxito en los primeros años de los estudios interdisciplinarios de cine y religión. May también señala otras cuatro aproximaciones teóricas a este campo que fueron desplazando progresivamente el foco de interés: la visibilidad religiosa, el humanismo religioso, el diálogo religioso y la estética religiosa (May, 1998b).

La visibilidad religiosa está representada por los arriba mencionados Butler y Giles, que limitan sus análisis a los elementos religiosos fácilmente identificables en el texto cinematográfico o en la biografía de los cineastas. Por otro lado, el humanismo religioso o teonomía es el nombre que emplea May para referirse a la obra de Neil Hurley (1970, 1978) y Peter Malone (1971, 1978), que como vínculo común tienen una visión del cine como un nuevo humanismo que “puede despertar en nosotros la conciencia de tener mayores posibilidades y alternativas y nuevos horizontes” (Hurley, en May, 1998b: 60), y en el que se manifiesta una fundamental “armonía entre actitudes cristianas y actitudes humanas básicas” (Malone, en May, 1998b: 61).

Para entender plenamente la diferencia entre este humanismo religioso y el discernimiento religioso habría que atender a los términos que May utiliza para completar sus definiciones. La heteronomía y la teonomía, junto a la autonomía, son los conceptos que esgrime Paul Tillich en su *Teología de la cultura* (1974) a la hora de explicar la relación entre religión y cultura; para el teólogo protestante alemán, una “cultura autónoma es una cultura secularizada, desarraigada del fundamento y vacía de sentido; una cultura heterónoma es una cultura eclesiastizada o ideologizada y endurecida en sus contenidos; una cultura teónoma expresa, en la autonomía de sus formas, un contenido religioso que es fuente de creatividad y de significado” (Gibellini, 1998: 99). Estos tres conceptos cristalizan en tres escuelas distintas de pensamiento en el campo académico de la religión y literatura que son a las que recurre May en su

comentario: “La heteronomía considera que la literatura es servidora de la fe, mientras que la autonomía insiste en que la literatura sólo puede ser juzgada de acuerdo con sus propias normas (...). La teonomía, siguiendo a Paul Tillich, ve la literatura y la religión en la realidad última, esto es, Dios” (May, 1998b: 51). En realidad, se observa con facilidad que la diferencia básica entre este humanismo y el otro discernimiento reside en la actitud abierta y tolerante hacia las obras analizadas: mientras unos entienden que todo el arte y la cultura tiene su justificación última en lo religioso, otros creen que sólo es digna cultura y verdadero arte aquél que se somete a lo religioso.

La actitud abierta y humanista hacia la crítica de cine desde la teología se aprecia también en la obra del sacerdote católico, novelista y sociólogo norteamericano Andrew M. Greeley²⁸. Sus trabajos pretenden confirmar que la religión está muy presente en la cultura popular, sea o no bajo formas aparentemente secularizadas y aún admitiendo que la industria cinematográfica de su país ha mostrado resistencia en numerosas ocasiones a introducir la pregunta sobre Dios en las tramas de las películas (1976). Las líneas principales de su investigación sociológica le llevaban, ya a principios de la década de los setenta, a considerar que “la época actual es *más religiosa* que cualquier otra del pasado” (Greeley, 1974: 24), y bajo esa perspectiva analiza posteriormente obras populares pertenecientes al terreno de la música, de la televisión y del cine (1988). En uno de los últimos libros que publicó antes de su muerte en 2013, Greeley, junto a Albert J. Bergesen, se centraba específicamente en el cine: *God in the Movies* (2009) contiene análisis de películas como *Rompiendo las olas*, *All that Jazz* (Bob Fosse, 1979), *El jinete pálido* (*Pale Rider*, de Clint Eastwood, 1985) y *Dogma* (Kevin Smith, 1999), que ahondan en las representaciones de Dios y en las figuras angelicales que los autores encuentran en todas ellas.

Estas representaciones populares vienen a confirmar, en contra de las teorías sociológicas que defienden la secularización del mundo moderno, la persistencia de la religión y la relevancia en la actualidad de la imagen positiva de un Dios misericordioso y seductor que es descrito de manera similar en muy distintas películas. Esta reincidencia, piensa Greeley, “is just too suspicious to be an accident”²⁹ (Bergesen y

²⁸ No obstante, May no incluye la obra de Greeley en la categoría del humanismo religioso, sino dentro de la estética religiosa como una aproximación general aunque, al leer lo que escribe de ella en otros ensayos (May, 1998c; 1998d), podemos apreciar ciertas reservas en su decisión.

²⁹ “Es demasiado sospechosa para ser un accidente”.

Greeley, 2009: 11), y en sus conclusiones vuelve a esgrimir “the persistence of God in the movies as an “unobtrusive” measure of the continued importance of religion”³⁰ (177). Su visión le lleva a considerar algunas películas como fuentes de lo sacramental, porque la sensibilidad religiosa que deriva de su teología encarnacional, como señala May, le permite situarse ante el análisis entendiendo que “la gracia está en todas partes y que todo es potencialmente gracia” (May, 1998b: 67).

No sorprende entonces que Greeley admita que todas las películas son religiosas en algún sentido, “porque todas las historias, implícitamente, tratan de asignar significado, incluso cuando afirman que no hay significado o que el significado es un engaño” (en May, 1998b: 67). Sin salirse del terreno de la historia, Greeley señala otros dos niveles de religiosidad que condicionan los correspondientes análisis al referirse a las películas implícitamente religiosas —aquellas en las que los símbolos religiosos crean una atmósfera de sentido implícito o preconsciente— y a las películas teológicas —aquellas en las que las cuestiones religiosas del sentido y de la gracia son parte explícita de la narración (Greeley, 1988: 97). Otra destacada aportación de Greeley es su desarrollo del concepto de “imaginación católica” (1990) en oposición a una “imaginación protestante”; a grandes rasgos, una rama humano-optimista en oposición a una rama ascético-pesimista, los de una se preocupan más por la gracia y los de otra más por el pecado. Gutiérrez Recacha, en su aproximación a Hathaway, Hitchcock y Stroheim antes mencionada, recurre a esta noción de “imaginación católica” para explicar en parte el “factor común que liga entre sí el universo creativo de los distintos realizadores católicos del Hollywood dorado” (Gutiérrez Recacha, 2014: 18).

Precisamente, una aproximación diferente la constituye el diálogo religioso, también denominado por John C. Lyden modelo dialéctico o dualista³¹, más propio de la Iglesia

³⁰ “La persistencia de Dios en las películas como una medida “discreta” de la continua importancia de la religión”.

³¹ De nuevo, la diferencia entre el catolicismo y el protestantismo es vista por numerosos autores en estos términos. Del lado protestante, se tendería a la dialéctica —a ver los elementos en contradicción o segregados, Dios separado del mundo— mientras que del lado católico se tendería a la síntesis —a ver lo que une y el carácter sacramental del mundo, Dios en el mundo.

protestante³² que de la católica (véase May, 1998b: 57; Lyden, 2003: 18). Esta vía de análisis intenta privilegiar un diálogo o intercambio entre el discurso religioso y el cinematográfico. Para las Iglesias protestantes norteamericanas, “la necesidad de educación para la urgente realidad del cine como arte tomó la forma de diálogo teológico con el cine, más que de valoración moral directa, como había ocurrido entre los teólogos católicos” (May, 1998b: 57-58).

Uno de los primeros estudios en esta dirección es el volumen editado por John Cooper y Carl Skrade, *Celluloid and Symbols* (1970). No se trata aquí de rechazar y condenar las películas en nombre de Dios, y tampoco de otorgar un *status* religioso a una película o a un autor concretos, sino de buscar los puntos de encuentro entre ambos, anhelando que las preguntas que arroja la cultura, la religión sea capaz de responderlas (Lyden, 2003: 19). Por su parte, los luteranos Robert Kahle y Robert E. A. Lee, proponían en su libro *Popcorn and Parables* (1971) que la experiencia cinematográfica debía utilizarse como “un recurso para nuestra propia fe y para nuestra comunicación de verdades religiosas a otros” (en May, 1998b: 58).

Un par de décadas después, en *Hollywood Dreams and Biblical Stories* (1994), Bernard Brandon Scott también intenta construir una conversación entre los materiales bíblicos y el cine con el objetivo de desvelar un horizonte mitológico común, fijándose especialmente en películas de acción —vincula *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y la trilogía de *Mad Max* a la apocalíptica bíblica, así como el personaje de Harry Callahan a la imagen de San Pablo— aunque a veces parezca realmente más interesado en mostrar “the often malevolent influence of popular culture in contrast with certain biblical ideals”³³ (Lyden, 2003: 20).

Otra defensa del modelo dialéctico la encontramos en *Explorations in Theology and Film* (Marsh y Ortiz, 1997), donde Clive Marsh parte de la premisa de que la teología debe ser capaz de enfrentarse a los productos de la alta y la baja cultura sin tratar de imponer a ninguna obra una única interpretación de cariz religioso: “His stated purpose

³² Pese a todo lo dicho y en nuestra opinión, aunque generalmente admitida, esta identificación entre modelo dialéctico y modelo protestante resulta una identificación confusa. Por ejemplo, John C. Lyden tiene que aceptar que varios de los autores protestantes que han escrito sobre cine y religión —Robert K. Johnston, William D. Romanowski, y otros— están más cerca de lo que él llama la aproximación católica de síntesis de la que John R. May es el máximo exponente y en la que, curiosamente, Lyden incluye al calvinista Paul Schrader (Lyden también incluye en la aproximación católica a Peter Malone y a Neil Hurley, autores de los que May se había distanciando al situarles en la teonomía).

³³ “La influencia a menudo negativa de la cultura popular en contraste con ciertos ideales bíblicos”.

is to find ways in which “church” and “world” may relate, making Christianity more “relevant” to modern people”³⁴ (Lyden, 2003: 22). Para definir su posición y su perspectiva teórica, Marsh recurre a una tipología de Richard Niebuhr (véase Niebuhr, 1969) que explica los modos en los que el cristianismo se relaciona con la cultura. El primero de ellos “Cristo contra la cultura” presupone una férrea oposición entre ambos, el segundo “el Cristo de la cultura” presupone precisamente lo contrario, al producirse una completa identificación que imposibilita el verdadero intercambio, y es una tercera vía —en realidad una síntesis de los restantes tres tipos de Niebuhr, “Cristo y la cultura en paradoja”, “Cristo por encima de la cultura”, y “Cristo como transformador de la cultura”— la que Marsh defiende: la teología y el cine deben estar en un continuo diálogo, “existing in a critical, dialectical relationship”³⁵ (en Johnston, 2009: 313). En el citado volumen encontramos, entre otros, un análisis de *Raíces profundas* (Shane, de George Stevens, 1953) como un drama de la salvación, una interpretación de la violencia en las películas de Martin Scorsese como una forma de “violencia redentora”, ensayos sobre sagas populares como *Terminator* vinculadas a la preocupación por la condición humana y bajo perspectivas cristológicas, etc.

William D. Romanowski y Robert K. Johnston han entablado renovados diálogos entre el cine y la religión desde una posición protestante, si bien en ambos encontramos puntos en común con críticos y teóricos de inspiración católica. En el caso del primero, su libro *Eyes Wide Open: Looking for God in Popular Culture* (2007) guarda, ya desde el mismo título, una estrecha relación con el trabajo vital del citado Andrew Greeley y, además, Romanowski sigue al autor de *God in Popular Culture* (1988) al conceder una amplia significación a la correlación entre religión y creatividad (Romanowski, 2007: 20). En busca de las expresiones de fe de la sociedad, el diálogo de Romanowski con las formas artísticas de la cultura popular —preferentemente norteamericana, en la que ocupa un destacado espacio la música de Bruce Springsteen³⁶ y las películas de acción de finales de los ochenta y principios de los noventa— pretende contribuir también a la

³⁴ “Su propósito declarado es encontrar formas en las que la “iglesia” y el “mundo” puedan relacionarse, haciendo que el Cristianismo sea más “relevante” para la gente moderna”.

³⁵ “Dándose en una relación crítica y dialéctica”.

³⁶ Su análisis de la obra del cantante recoge igualmente algunas de las consideraciones previas de Greeley sobre ella como música “profundamente católica”, pero incidiendo más en su profundo arraigo estadounidense (Romanowski, 2007: 142).

formación de una audiencia responsable y crítica. En su opinión “Christians can help make a difference by making informed decisions about the popular arte they consume, casting their consumer votes for good, interesting, and entertaining works that are excellent and praiseworthy”³⁷ (228).

En *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*, Robert K. Johnston lleva aún más lejos el potencial teológico que puede tener el cine, afirmando que “The power of film can change lives and communicate truth; it can reveal and redeem”³⁸ (2006: 34). La idea subyacente es que el cine se ha apropiado de parte del espacio que ocupaban las iglesias en los siglos precedentes, proporcionado a los nuevos fieles otras formas de trascendencia —de ahí el juego de palabras del título entre espiritualidad y rollo o bobina de película. Por ejemplo, Johnston defiende el poder redentor y revelador de la imagen en *La lista de Schindler*, *La bella y la bestia* y *Becket*, acogiendo a los testimonios de algunos espectadores y a la positiva influencia que el visionado de estas obras tuvo en ellos. No obstante, siguiendo un razonamiento similar —como hacen otros autores al referirse a la problemática de la violencia en los medios— también cabría postular el poder eminentemente destructivo y pernicioso del cine, algo que Johnston no hace —y tampoco nosotros— porque para él el cine constituye fundamentalmente un medio por el que se puede, no sólo aprender algo de Dios, sino conocer a Dios mismo. Y esta idea puede vincularse con facilidad a la idea de la gracia y de la potencialidad cinematográfica que encontrábamos en Greeley.

Johnston identifica además cinco tendencias o actitudes en las aproximaciones teológicas al cine: de rechazo o evasiva (*avoidance*), de cautela o precaución (*caution*), de diálogo (*dialogue*), de apropiación (*appropriation*), y de encuentro divino (*divine encounter*). Estos diferentes tipos se habrían desarrollado en orden cronológico desde 1920 hasta 2005, aunque en la actualidad sigan existiendo ejemplos visibles de todos ellos y a pesar del trabajo más bien ecléctico de algunos autores. Si bien está más cerca de la tipología de Niebuhr empleada por Marsh, esta clasificación también es en parte compatible con las categorías de May que nosotros hemos tomado como punto de partida y que estamos ampliando y actualizando —en la heteronomía encontraríamos en

³⁷ “Los cristianos pueden ayudar a marcar la diferencia tomando decisiones informadas sobre el arte popular que consumen, emitiendo sus votos de consumidores para las obras buenas, interesantes y entretenidas que son excelentes y dignas de alabanza”.

³⁸ “El poder del cine puede cambiar vidas y comunicar verdad; puede revelar y redimir”.

mayor o menor grado las dos primeras actitudes, el humanismo religioso sería una especie de movimiento de apropiación y la estética religiosa se correspondería con el llamado encuentro divino, mientras que ambos diálogos se identificarían por completo.

El diálogo entre el cine y la religión que más calado ha tenido en Estados Unidos, sin embargo, ha sido por lo general un diálogo más “productivo” que constructivo. Aportar claves prácticas y creativas a los pastores protestantes de cara al liderazgo de su comunidad o a la constitución de grupos de estudio bíblicos es el objetivo que se marcan los editores de *Flickering Images: Theology and Film in Dialogue* (Clarke y Fiddes, 2005). Y además de otros libros actuales que en mayor o menor medida facilitan guías del cine con utilidad pastoral —Burridge (2003), Barsotti y Johnston (2004), McNulty (2007)— cabe señalar el ingente número de webs que ofrecen este tipo de servicios —www.hollywoodjesus.com, www.LookingCloser.org y www.damaris.org/filmblog.html. (véase Johnston, 2009: 318-319).

2.2.3. Cine y religión: la vía de la estética religiosa

Hay otra manera de orientar el diálogo que no pretende constituirse como un método para emplear las películas como homilías. Si pensamos que el primer diálogo es el que quiere establecer el artista con su público, a través de la obra, entonces abriremos la puerta a la aproximación teórica de la estética religiosa y aumentaremos las posibilidades del estudio del cine y de la religión. Lo que debemos preguntarnos no es qué es el cine religioso, ni si este es moralmente bueno o no; lo que debemos preguntarnos es cómo funciona éste en tanto que artefacto y objeto cultural (cómo una obra aparentemente religiosa dice lo que dice), trasladándonos al terreno del estilo. Es decir, el quid de la cuestión estriba verdaderamente en “cómo es posible evocar con ayuda de signos humanos, forzosamente cargados de naturaleza y de humanidad, realidades de otro orden, sobrehumanas, sobrenaturales” (Ayfre, 1960: 126). Así, quizás más oportuno aún que rastrear una historia del hecho religioso en el cine es responder a la pregunta: ¿cómo puede representar o expresar el cine lo trascendente?

Ese es el principal objetivo del trabajo académico de Paul Schrader sobre el estilo trascendental, quien parte en su investigación de dos premisas tomadas de Mircea Eliade y de Heinrich Wölfflin; a saber, que existen las hierofanías, expresiones de lo

Trascendente en la sociedad, y que existen formas artísticas representativas comunes a diferentes culturas. El norteamericano deja claro que no pretende desentrañar o examinar los intentos surgidos en tradiciones religiosas concretas para expresar lo sagrado, sino que más bien apunta a una categoría universal que permita incluir en una misma tarea artística o expresiva a cineastas procedentes de culturas y religiones diferentes. Para él, las diferencias entre las películas de los cineastas que estudia se deben a las diferencias culturales y personales de éstos, mientras que “sus similitudes son estilísticas y representan un reflejo común de lo Trascendente en el cine” (Schrader, 2008: 30).

El estilo trascendental, del que Robert Bresson y Yasujiro Ozu son los máximos exponentes³⁹, queda definido entonces como una forma artística, un determinado uso del dispositivo cinematográfico, que “intenta resaltar el misterio de la existencia” (*ibídem*: 31) apoyándose en una tríada de categorías: lo cotidiano (*banal*), la disparidad (*disparity*) y la estasis (*stasis*). La finalidad es trazar un trayecto que lleve al espectador desde la experiencia de lo real hasta el conocimiento de una realidad esencial, empleando los medios de lo abundante —el realismo inherente al cine— para abandonarlos progresivamente en favor de los medios de lo precario —los propios del arte trascendental— y favorecer “un proceso espiritual en movimiento”. Los términos “medios de lo abundante” y “medios de lo precario” son tomados por Schrader de Jacques Maritain (*moyens temporels riches* y *moyens temporels pauvres*); los primeros son los medios de lo práctico, los segundos son los del espíritu, y ambos son medios temporales que permiten referirse a las formas artísticas generales de lo sagrado y de lo profano. Mientras que un pintor de intenciones trascendentales como Kandinsky puede prescindir de los medios de lo abundante, nos dice Schrader, “un cineasta de intenciones trascendentales no puede prescindir, por mucho que lo desee, de los medios de lo abundante” (*ibídem*: 189).

A través de las tres categorías, la obra nos sumerge primero en realidad desnuda, nos ofrece la superficie de lo real, un mundo ordenado, predecible y carente de emociones, para luego poner esta construcción en tela de juicio mediante una acción decisiva que,

³⁹ Schrader dedica un capítulo de su libro también a Carl T. Dreyer, aunque señala que éste “nunca completó una serie de películas utilizando el estilo trascendental” (31), como sí hicieron los otros dos. También señala otros directores que utilizaron parcialmente los postulados del estilo trascendental, como Roberto Rossellini, Budd Boetticher, Luis Buñuel y Pier Paolo Pasolini.

introduciendo emociones en un contexto aparentemente ajeno a ellas, nos conduce a la éstasis, una nueva configuración del mundo cotidiano en la que “lo espiritual y lo físico pueden coexistir, aunque sea con tensión y de forma indecisa, como partes de un esquema más amplio en el que todo fenómeno es en mayor o menor grado expresión de una realidad de igual modo más amplia —lo Trascendente” (*ibidem*: 107). Esto sólo es posible si la acción decisiva compromete al espectador, si exige, o implica, su pronunciamiento ante lo Trascendente, ante lo absolutamente Otro: “Se le muestra un acto espiritual inexplicable dentro de un medio frío y distante, un acto que requiere su participación y su consentimiento. La ironía no puede posponer por más tiempo su decisión. Se trata de un “milagro” y debe aceptarlo o rechazarlo” (*ibidem*: 105). Michael Bird, analizando igualmente el cine de Bresson, llega a una conclusión similar al considerar que:

“In this intensification of those movements and spaces where reality is seen to be straining in its anguish, its void, its divisions, toward its boundary-situation, at which the dimension of depth breaks in, cinema becomes at least the witness for and frequently the agent of «the manifestation of something of a wholly different order, a reality that does not belong to our world». At such points film becomes hierophany”⁴⁰ (Bird, 1998: 21-22).

Quizás no haga ni falta decir que la cita que emplea Bird es de Eliade. Tanto Schrader como Bird reflexionan sobre el hecho religioso en el cine a partir de las ideas del influyente historiador de las religiones y se esfuerzan por aislar la forma en la que, casi con independencia del contenido o del argumento, el cine puede convertirse en expresión de lo sagrado. También ambos se sienten cercanos a las teorías realistas del cine de los europeos André Bazin, Henri Agel y Amédée Ayfre, aunque Bird, cuyo artículo *Film as Hierophany* se publicó por primera vez en 1982, no parece conocer el trabajo de Schrader, de 1972, pues no le cita en ningún momento.

En el volumen en el que apareció editado dicho artículo (May y Bird: 1998), John R. May presentaba también las líneas maestras de sus investigaciones sobre cine y religión. En primer lugar, el autor norteamericano deja siempre claro que prefiere referirse a la

⁴⁰ “En la intensificación de esos movimientos y espacios donde la realidad se ve tensionada por su angustia, su vacío, sus divisiones, hacia la situación límite en la que la dimensión profunda irrumpe, el cine se convierte al menos en un testigo y con frecuencia en un agente de «la manifestación de algo de un orden totalmente diferente, una realidad que no pertenece a nuestro mundo». En este punto, la película se convierte en una hierofanía”.

interpretación religiosa del cine en vez de a la interpretación de cine religioso, haciendo hincapié en la autonomía del arte cinematográfico que, además, no se caracteriza únicamente por sus elementos narrativos. Lo que para nosotros ahora es de una evidencia incontestable no debía serlo para los colegas norteamericanos de May a principios de la década de los ochenta, pues él es tajante en ese punto: “Those who have reduced the interpretation of film to an analysis of its literary components —its plot, characterization, and most specifically its dialogue— have done it a disservice”⁴¹ (1998c: 24).

Entendiendo el cine como una “historia visual” e integrando así los elementos no específicamente literarios —la composición, el montaje y el movimiento— en sus análisis, May traza relaciones entre las cuestiones religiosas fundamentales y el universo que crea un filme concreto, preguntándose no si éste es o no religioso, sino si está o no abierto a una visión religiosa del mundo. Para definir cada universo filmico particular May toma de la obra de John Dominic Crossan (1975) los dos tipos extremos de la historia, el mito —que funda o establece un mundo— y la parábola —que lo subvierte o transforma— e intenta crear un paradigma. Las historias estructuradas en torno al mito suelen consolar al espectador y aquellas que toman forma de parábola le desafían, y también se puede, en una misma película, identificar una tensión entre una estructura mítica y una parabólica; May defiende su método:

“Doubtlessly an appeal to films in the mythic and parabolic modes would also help both to illuminate principles that have tended toward the abstract and, I would hope, to provide further demonstration of the validity of visual story as a religious/sectarian hermeneutic for film”⁴² (May, 1998c: 37)

Por ejemplo, *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) y *Días del cielo* (*Days of Heaven*, de Terrence Malick, 1978) son para este autor películas de tono mítico, dentro de lo que él denomina el patrón de “separación-y-retorno”, que se mantienen cerca de conceptos cíclicos más propios de la sensibilidad religiosa oriental que de la occidental. Por otra

⁴¹ “Aquellos que han reducido la interpretación filmica a un análisis de los elementos literarios —la trama, la caracterización de personajes y, específicamente, el diálogo— le han hecho un flaco favor”.

⁴² “Indudablemente, la aproximación a las películas en los modos mítico y parabólico también ayudaría a iluminar los procedimientos que han tendido hacia lo abstracto y, espero, a proporcionar una mayor demostración de la historia visual como una hermenéutica religiosa/sectaria válida para el análisis cinematográfico”.

parte, la mayoría de películas de Alfred Hitchcock y de Stanley Kubrick constituyen perfectos modelos de parábolas cinematográficas, que se desarrollan sobre lo inesperado y que entrañan algún tipo de descubrimiento que refuta el primer mundo presentado. May estaría cerca de Greeley al considerar que existen “sólidas y convincentes razones para afirmar que cualquier película, incluso aquellas que no tienen elementos religiosos explícitos, puede ser considerada como potencialmente religiosa” (May, 1998b: 71) pero, como decimos, el punto en el que él más insiste es en la autonomía del cine con respecto a la religión y en la idea de que ninguna película “necesita” ser descrita como religiosa, ni como cristiana o como judía: “it is more precise to speak of a film’s world view as being *open* to a religious or sectarian interpretation or to appropriation for the faith experience. Nor need one, on the other hand, hesitate to say when it is not”⁴³ (1998c: 43).

María del Mar Rodríguez Rosell, por el contrario, sí estudia un cine específicamente cristiano, con una definición cuyos límites son más estrechos, al afirmar que el cine es “un medio más de evangelización” (2002: 15) y que su trabajo “pretende convertirse en un primer escalón para comenzar a entender el valor del cristianismo dentro de la cinematografía, y para dejar patente el valor del séptimo arte como medio de difusión del mensaje cristiano” (*ibídem*: 17), lo que parece acercar su trabajo a la esfera de influencia de lo que May denominaba discernimiento religioso.

No obstante, Rodríguez Rosell se acaba refiriendo a ese género cinematográfico cristiano —que nosotros, desde nuestra perspectiva, no podemos defender— valiéndose de pautas que tienen más que ver con la visibilidad religiosa que con la necesidad de difusión de un mensaje. Es cine cristiano entonces el que trata de la vida de Jesucristo, el que se inspira en la Biblia, aquel en el que aparece la figura de la Virgen o que esté protagonizado por personajes que continúen la doctrina cristiana y miembros de organizaciones religiosas, aunque también puede considerarse como cristiano aquel cine que recoge los problemas relativos a la fe. Es por ello que considera *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, de Ingmar Bergman, 1957) una película cristiana y la analiza con un método que intenta articular los distintos elementos, de dentro y fuera del texto,

⁴³ “Es más preciso hablar de una visión del mundo de una película como *abierta* a una interpretación religiosa o sectaria o a una apropiación para la experiencia de fe. Tampoco ninguna necesita, por otro lado, que se dude al decir cuando no lo es”.

documentales y descriptivos, que componen la obra, intentando, por último, cubrir todo su alcance estético. Primero realiza una “aproximación al texto filmico” en la que recoge datos técnico-artísticos y biográficos de los responsables, después se refiere a un “contexto” de la historia del filme y posteriormente se sitúa en un “intratexto” en el que aísla las metáforas audiovisuales de la película para finalizar en el nivel del “metatexto”, centrándose en “los aspectos más semánticos de la narratividad filmica” (*ibídem*: 93). En sus conclusiones Rodríguez Rosell señala que es “la temática, y no otro tipo de elementos, lo que se convierte en el pilar básico para definir el género cristiano” (*ibídem*: 144).

A la vista de nuestras consideraciones previas sobre los géneros cinematográficos, nuestra investigación no puede seguir los postulados del trabajo de Rodríguez Rosell. Tampoco podemos ratificar inmediatamente el valor preeminente concedido a la temática; al menos, no sin antes traer a colación a otro autor en lengua castellana, al teólogo Pedro Rodríguez Panizo. En la misma línea de reflexión estética de Schrader y Bird, afirma que no es el tema representado lo que convierte a una obra de arte en religiosa, ni el hecho de que ésta se pueda enmarcar por su contenido dentro de una tradición religiosa concreta, sino “la especial relación que el valor de lo sagrado que pretende llegar a expresión guarda con la forma que elige para ello” (2001: 41). Así, el autor español plantea una posible vía para el análisis teológico del cine, a partir de una tipología elaborada por Paul Tillich para estudiar el arte religioso. Aplicando esta tipología al cine, Rodríguez Panizo distingue entre cuatro niveles diferentes de relaciones entre el cine y la religión:

- *Tipo 1*. En este tipo de películas, “ni el estilo ni el contenido parecen religiosos” (*ibídem*: 42), aunque sí son susceptibles de un análisis teológico justificado por la intencionalidad trascendente de toda obra de arte. El autor cita como ejemplo de gran calidad la película de Krzysztof Kieslowski *Tres colores: Azul (Trois couleurs: Bleu*, 1993).
- *Tipo 2*. Comprende las películas “parabólicas”⁴⁴, “aquellas que, con un contenido no religioso, poseen un estilo y un fondo religiosos”, en las que hay que “buscar lo *Real*

⁴⁴ El término “parabólico” no es empleado con el mismo sentido por John R. May y Pedro Rodríguez Panizo.

que subyace a lo *real*, y lo sagrado *dentro de lo real*” (*ibidem*: 43). *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, de David Lynch, 1999) y *El camino a casa* (*Wo de fu qin mu qin*, de Zhang Yimou, 1999) son algunos ejemplos de películas que pueden analizarse de este modo.

- *Tipo 3*. En este tipo entrarían la mayor parte de las películas que se han hecho sobre Jesucristo y las adaptaciones bíblicas, pues en ellas “un tema aparente y explícitamente religioso no lleva parejo un estilo y un contenido religiosos” (*ibidem*: 44). El autor dedica una mención aparte a películas como *El Evangelio según san Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, de Pier Paolo Pasolini, 1964) y *El Mesías* (*Il Messia*, de Roberto Rossellini, 1975), que superarían ese defecto formal.
- *Tipo 4*. En ellas, “tanto el estilo como el contenido son religiosos” (*idem*). Rodríguez Panizo se refiere fundamentalmente a los cineastas estudiados por Paul Schrader — Ozu, Bresson y Dreyer— y añade a esta categoría una película más actual como *In the Mood for Love* (Wong Kar-Wai, 2000).

Varias décadas antes, Henri Agel llevó a cabo otro intento de clasificar las películas a partir de su relación con lo religioso y estudió tres modalidades cinematográficas de expresión de lo sagrado. Resulta llamativo, conociendo la influencia del autor en el campo de la fenomenología y el cine, cuán diferente es su temprana aproximación estética a las que hemos visto hasta ahora; si bien la primera modalidad de Agel podría corresponderse con el cuarto tipo de Rodríguez Panizo, tampoco existe una correlación clara entre ambas clasificaciones:

- *La ascesis litúrgica*. Películas que consiguen trascender la realidad sirviéndose de un concienzudo y ordenado empleo de las estructuras y de los recursos cinematográficos, y que suelen tener un espacio dramático estrictamente limitado. *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl T. Dreyer, 1928) y *Diario de un cura rural* (*Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson, 1950) son los ejemplos que Agel considera paradigmáticos de esta modalidad que también podría catalogarse como realismo místico.
- *La inserción en lo cotidiano*. Películas que optan por limitarse aparentemente a la posición de testigo, de “simple informe que deja al espectador libre para discernir en

lo humano la presencia de lo sagrado” (Agel, 1960: 26). El neorrealismo italiano es el movimiento que ha posibilitado este modo de aproximarse a lo sagrado en el cine, por su pretensión de autenticidad, y las películas de Roberto Rosellini *Francisco, juglar de Dios* (*Francesco giullare di Dio*, 1950) y *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) son buenos ejemplos de ello.

- *El arraigo en el folklore*. Películas que narran historias con un tono mítico o propias de tradiciones muy concretas, en las que las presencias sobrenaturales pueden aparecer encarnadas en formas mundanas, “porque lo sobrenatural es también carnal” (*ibidem*: 56). Las películas del cineasta sueco Alf Sjöberg, *Himlaspelet* (1942) y *La señorita Julie* (*Fröken Julie*, 1951) ofrecen los resultados más satisfactorios dentro de esta modalidad.

El teórico francés habla de un cine sagrado conformado por películas que, de un modo u otro, han sabido “elegir su línea espiritual, su estructuración, sus líneas de fuerza plástica y sinfónica, su clima”, en contraposición a aquellas que “no han sabido estructurar un alcance religioso en términos suficientemente expresivos” (*idem*), como ocurre a su juicio en la mayoría del cine de Hollywood de temática religiosa o protagonizado por personajes religiosos. En su búsqueda del cine sagrado, no obstante, Agel —coincidiendo con Amédée Ayfre en que lo sagrado tiene diversos polos, unos positivos y otros negativos, unos dirigidos a Dios y otros al demonio (Ayfre, 1960: 119) — comienza examinando aquellas películas que guardan relación con lo sagrado pero bajo formas que podrían ser vistas por los creyentes como aberrantes; no a través de la espiritualidad sino de la magia, a partir de las potencias oscuras del inconsciente y en torno al dolor y al horror:

“A través del terror más o menos victoriosamente conjurado es como se puede entrever el misterio (*Tabú*, de Murnau y Flaherty; *Kermesse funèbre*⁴⁵, de Eisenstein). Lo mágico y lo terrorífico aparecen aquí como íntimamente ligados por toda una red de presagios y de cataclismos, de apariciones y de sortilegios. Desde este momento lo mágico ofrecerá casi siempre un carácter ambivalente de éxtasis y de horror” (Agel, 1960: 16-17).

⁴⁵ *Kermesse funèbre* es el título de uno de los montajes producidos y distribuidos por Sol Lesser en la década de 1930 de la película inacabada de Eisenstein *¡Que viva México!*

Exceptuando varias obras de Murnau como *Fausto* (*Faust*, 1926) y *Nosferatu* (1922), Agel considera que el cine expresionista alemán —así como la mayoría de películas fascinadas por lo sobrenatural, por la catástrofe y por el mundo de las pesadillas y de los delirios— no termina de abrirse a una verdadera dimensión de lo sagrado: “El exotismo del más allá, el *aura* mágica de la historia actúan demasiado fuertemente sobre nuestros nervios para permitir a nuestro espíritu la debida libertad” (*ibidem*: 18).

Apoyándose en las ideas de Rudolf Otto sobre lo numinoso, cabría ir un poco más lejos y preguntarse por la analogía que puede establecerse entre el cine de terror y el encuentro con lo absolutamente Otro, el *mysterium fascinans et tremendum*, que puede presentarse incluso bajo formas demoníacas y que tiene capacidad para “hundir el alma en horrores y espantos casi brujescos” (Otto, 2009: 22). Es decir, lo numinoso —lo trascendente, lo divino— no es sólo evocado por medio de lo grandioso, de lo milagroso, de lo sublime y lo fascinante sino que también puede sugerirse a través de lo terrible —(*mysterium tremendum*)— de muy diversas maneras. Algunos autores ya han aplicado las ideas de Otto al análisis de películas de terror y a la reflexión sobre sus efectos en el público, estrechando los lazos entre la religión y el terror, sobre todo al constatar la dinámica que se produce en este cine entre la atracción —lo que fascina— y la repulsión —lo que aterroriza— más que incidiendo en la recurrencia a figuras y símbolos religiosos de este cine (véase Hong, 2012 y 2010).

2.2.4. Cine y religión: aproximaciones no teológicas

Hasta aquí podemos decir que hemos cubierto las más señaladas aproximaciones teológicas al estudio del cine y de la religión de la historia reciente, esto es, aproximaciones cuya legitimación definitiva nace de un interés religioso que se vincula al cine —con independencia de cómo cada autor concreto exprese las relaciones posibles entre religión y cultura— y que introducen algunas herramientas y metodologías provenientes del campo de la teología.

Sin embargo, el campo académico de la religión y el cine se ha ocupado fundamentalmente del texto filmico como un lugar de encuentro entre el mito, el simbolismo religioso y la teología, y no ha sido hasta la actualidad cuando se ha detectado cierto interés dentro de la disciplina en enfocar el estudio hacia otra dirección

pues, según varios autores, “there would be value in broadening this field to examine how religion intersects with different aspects of the production, distribution and consumption of film in real-world settings”⁴⁶ (Lynch, 2009: 287). Gordon Lynch piensa que una aplicación del modelo del circuito de la cultura propuesto por Richard Johnson (1986) daría sus frutos en este campo, todavía insuficientemente explorado desde los estudios culturales —o sólo parcialmente explorado por algunos autores que buscan restaurar la relevancia del filme como objeto de estudio en su contexto por encima de la crítica y de la teoría que interpretan la película preocupándose únicamente por ajustarla a un modelo religioso preconcebido (Wright, 2007).

Clive Marsh también traza una hoja de ruta para aquellos que quieran explorar las posibilidades de nuevas investigaciones pero en su caso recurriendo a los estudios de la recepción cinematográfica. Marsh recoge una serie de presupuestos tales como que los estudios religiosos y teológicos deben examinar dónde tiene lugar la construcción del significado y que la diferenciación entre espectadores religiosos y no religiosos no debe ser una cuestión apremiante —“the social and psychological dimensions of the practice of media consumption are the same for religious and nonreligious viewers”⁴⁷ (Marsh, 2009: 270).

Su aplicación práctica la podemos encontrar en un breve ensayo (Marsh, 2007) en el que reflexiona sobre los entresijos de la construcción de significado a partir de un cuestionario realizado a espectadores (anónimos) de cine y argumenta a su vez con Christopher Deacy (2005) los modos en los que se puede hacer uso de esas respuestas para la investigación. Deacy, a su vez, partía en su libro de críticas realizadas por usuarios de IMDB para intentar dar respuesta a la misma pregunta que se hace Marsh: “what films actually do, rather than what religion scholars and theologians would like to think that they do”⁴⁸ (Marsh, 2007: 146). Semejante es el punto de partida de Craig Detweiler en *Into the Dark* (2008) quien rastrea la dimensión religiosa de las películas producidas desde el año 2000 que figuraban en la lista de imdb de las 250 películas

⁴⁶ “Sería útil ampliar este campo para examinar cómo la religión se cruza con los diferentes aspectos de la producción, la distribución y el consumo del cine dentro de las coordenadas del mundo real”.

⁴⁷ “Las dimensiones sociales y psicológicas de la práctica del consumo de los medios de comunicación son las mismas para espectadores religiosos y no religiosos”.

⁴⁸ “Lo que realmente hacen las películas, en lugar de lo que a los investigadores y a teólogos les gustaría creer que hacen”.

mejor valoradas por los usuarios. Lo cierto es que a pesar de que adquieran herramientas de otras disciplinas, todas estas aproximaciones siguen siendo intencionalmente teológicas.

John Lyden rescata una aproximación no teológica, a la que denomina ideológica, en la obra de Margaret Miles (1996), y que tiene bastantes nexos en común con los estudios culturales a los que apela Lynch. La postura de Miles es rígida e inflexible, deudora de la asunción sumamente discutible de que las películas comerciales y populares son siempre representativas de una ideología conservadora y llega a defender que toda película que emplea “adventure film’s scenes of sex and violence cannot communicate anything but voyeuristic exploitation of suffering people. The pain of the oppressed is ultimately used for the entertainment of comfortable spectators”⁴⁹ (en Lyden, 2003: 30). Lyden se sitúa a sí mismo como una alternativa a las aproximaciones teológicas e ideológicas. Señala primero que la religión se ha identificado tradicionalmente por su función social, y que esta función puede encontrarse en productos culturales no considerados a primera vista como religiosos; luego toma el concepto de mito como la expresión de una visión del mundo y de los valores de una determinada comunidad para examinar cómo las películas contienen y ofrecen “ritualized experiences with religious power for the viewer”⁵⁰ (*ibidem*: 4).

En un enfoque de este tipo, es lógico que la cuestión de los géneros cinematográficos cobre vital importancia y por ello Lyden organiza y divide sus análisis a partir de los géneros, pero sorprende lo limitado, y fallido a un nivel práctico, de la noción que emplea del término: como muestra de los *westerns* y de las películas de acción, Lyden analiza *La jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988); para los *Gangster Films*, *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972); para los melodramas, *Titanic* (de James Cameron, 1997); para la ciencia ficción, *Terminator* (de James Cameron, 1984); para los *thrillers* y las películas de terror, *Psicosis* (de Alfred Hitchcock, 1960) y *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, de Jonathan Demme, 1991), etc. Al final, el valor paradigmático y ritual de las películas que Lyden analiza, no parece tener tanto que ver con su pertenencia o no a un determinado género

⁴⁹ “escenas de películas de aventuras de sexo y violencia no comunica más que una explotación voyeurística del sufrimiento. El dolor de los oprimidos se utiliza, en última instancia, para entretener a los acomodados espectadores”.

⁵⁰ “experiencias ritualizadas con valor religioso para el observador”.

—que en algunos de los casos es hasta discutible— o con su interés moral y religioso, como con su carácter comercial, su influencia cinematográfica y su representatividad hollywoodiense.

A la vista de todas estas consideraciones —desde Schrader a Rodríguez Panizo, pasando por Agel y Lyden— podemos afirmar que ese cine religioso a duras penas definido no abarca solamente películas triviales centradas en historias inspiradoras y que ni siquiera tiene porqué girar en torno a un tema explícitamente religioso. Paradójicamente, también gracias a esas mismas consideraciones hemos restringido nuestro ámbito de estudio y hemos descubierto otros modos de aproximarnos a él. Serán nuestros presupuestos y exigencias metódicas, que desarrollaremos en el siguiente capítulo, las que completen nuestra visión sobre el particular.

Por último, cabe apuntar otro lugar común en el que se encuentran muchas de estas teorías y es que no es difícil comprobar que la mayoría de los autores citados exponen en su trabajo —aún desde muy distintas perspectivas— la ligazón existente entre el arte y lo sagrado. Nosotros ya hemos aludido a George Steiner y a la idea de que todo arte, por el mero hecho de ser arte, adquiere un compromiso con lo religioso. Aunque sólo sea por eso, cabe señalar que la mayoría de las películas son susceptibles de ser leídas en clave religiosa y este es otro problema con el que deberemos lidiar a lo largo del presente estudio —y si, por ejemplo, para la historia y el análisis que siguen partiéramos de los estudios del guión de Christopher Vogler (2002), inspirados en el estudio mitológico del “viaje del héroe” de Joseph Campbell (2012), el campo que se nos abriría hacia lo religioso y hacia lo sagrado sería inabarcable.

El problema de fondo está, no obstante, estrechamente vinculado al de los analistas más preocupados por constatar la moralidad de las películas que por reflexionar sobre lo religioso o sobre el cinematógrafo. Al final, lo lejos que estas interpretaciones, lecturas y análisis quieran llevarse dependerá de la voluntad, del grado dedicación y del esfuerzo del investigador o, si se prefiere, de su tozudez. Concretamente dentro del cristianismo, han sido muchos —unos con mayor tenacidad que otros— los que se han referido al “cierto valor religioso reflejado en los valores humanos” que señalaba Claveras y que se mostraba con independencia del tema tratado y del pensamiento del autor. En *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini, 1945), el sacerdote torturado por los nazis llegaba a afirmar que todo el que lucha por la Verdad, es cristiano. Aunque

nosotros no pretendamos hacer lecturas “evangélicas” de ninguna película, sí que, advertidos por el padre Pietro del carácter decididamente universal del cristianismo, debemos preguntarnos hasta qué punto no incurriremos en un error fatal al analizar bajo un prisma cristiano las obras de un grupo de autores que incluye a cineastas que ni siquiera se han calificado a sí mismos como cristianos.

El hecho de que nos situemos en un ámbito de influencia cristiano no nos obliga a caer en la trampa de equiparar los términos religioso y moralizante. Tanto nosotros, investigadores, como los creadores de las obras en juego, partimos (con todos los matices que se quieran apuntar) de una tradición religiosa concreta que también debemos examinar. Haciendo uso de la expresión de May, las películas que analizaremos parecen admitir una lectura cristiana de su universo pero igualmente tendremos que considerar hasta qué punto la herencia religiosa condiciona la obra, su creación y la interpretación. No nos movemos en un terreno científico pero urge que expliquemos cómo (y porqué) habrían de integrarse en el análisis las diversas perspectivas referidas. Es necesario, por tanto, profundizar en cuestiones teóricas en busca de los fundamentos de nuestra investigación.

3. Teoría y metodología

En apenas tres décadas, el estudio del cine —desde que se institucionalizase y dejase de pertenecer en exclusiva a la cinefilia y a la crítica especializada— germinó en diferentes disciplinas, medrando desde perspectivas teóricas diversas y produciendo una relativamente amplia gama de metodologías. Luego, al rápido proceso de maduración le siguió una no menos abrupta decadencia o, mejor dicho, la pesarosa conciencia del agotamiento en la que todavía hoy estamos instalados. Como exponíamos en la justificación, vivimos, dentro y fuera del cine, tiempos de escepticismo, tiempos que han venido después de la teoría y que se ciernen sobre todos los ámbitos del saber. Precisamente fue *Post-Theory* el título del volumen editado en 1996 por David Bordwell y Noël Carroll. Con él sus autores pretendían pasar revista a las teorías anteriores —a la “Gran Teoría” continental, en realidad— a la vez que apuntalaban la suya propia, que supone con casi total probabilidad el último hito reseñable en la historia de las teorías del cine.

No es que desde finales del siglo pasado no haya ocurrido nada. Entre otras cosas, los estudios culturales se abrieron al multiculturalismo, la posmodernidad comenzó a pensarse desde el poscolonialismo y, más recientemente, la investigación en medios y redes sociales en torno a las nuevas formas de producción y consumo de la sociedad de la información se ha asentado como opción académica. El avance tecnológico y estos enfoques han facilitado el acceso a cinematografías tradicionalmente marginadas o ignoradas por Occidente y han convertido cualquier pantalla, con independencia de su tamaño, en una pantalla de cine “personalizada”. Digamos que lo que ha ocurrido en estos veinte años es que tanto los modos de ver el cine como el cine que se ve han cambiado, mientras que el estudio del cine y el análisis de películas no lo ha hecho.

Dado que no nos situaremos en la órbita del cognitivismo neoformalista de Bordwell, afín a la filosofía analítica de Carroll, tal exordio parecería abocarnos o bien a plantear la (nueva) panacea universal de las metodologías del cine o bien a dejar de escribir inmediatamente —en un ejercicio de responsabilidad como el de Elisabet (Liv Ullmann), la actriz que enmudece (que decide enmudecer) en *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), o en un acto más bien estúpido y falsamente provocador como los de algunas de las *performances* que Jep Gambardella (Toni Servillo) soporta en *La gran*

belleza (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013). Pero no haremos ni una cosa ni la otra; ni apelaremos a la novedad ni nos refugiaremos en la condición “post”.

Quizás podamos extraer alguna enseñanza del agotamiento. No es sólo que el sentimiento de cansancio y la sensación derivada de él, la sensación de crisis, hayan sido tan recurrentes a lo largo de la(s) historia(s) como las transformaciones — modificaciones, renovaciones, revoluciones— que ellas mismas propiciaron; es que la urgencia teñida de cierto fatalismo característica de la actualidad, del pensamiento actual y de la sociedad actual —de la modernidad líquida de Bauman (2002), de los tiempos hipermóviles de Lipovetsky (2006), en fin, de la ya gastada y demasiado dúctil posmodernidad— no tiene porqué imponerse a ninguna cuestión metodológica. Por si acaso, dejemos claro algo importante: aunque existe un estrecho vínculo entre ellas, las situaciones históricas de urgencia social no se pueden equiparar sin más ni más con los momentos del pensamiento o de la historia del pensamiento. Somos conscientes de que ni todas las crisis son igual de intensas ni todas las transformaciones igual de efectivas y hasta ahí la analogía entre historias es válida o está exenta de problemas.

Pero vayamos a la urgencia posmoderna y al proceder posmoderno. Urgencia producto de una conciencia del tiempo sometida al imperio de lo efímero, fruto de unas certezas que *quizás* no sean más que una certeza de la incertidumbre y que curiosamente cristaliza en un modo de hacer orientado al éxito inmediato, un modo de hacer para el que el único saber relevante es el saber que puede emplearse ahora mismo, cuanto antes:

“En el universo del utilitarismo, en efecto, un martillo vale más que una sinfonía, un cuchillo más que una poesía, una llave inglesa más que un cuadro: porque es fácil hacerse cargo de la eficacia de un utensilio mientras que resulta cada vez más difícil entender para qué pueden servir la música, la literatura o el arte” (Ordine, 2015: 12).

Así que ni novedad ni justificación práctica; la apología de lo inútil de Nuccio Ordine (2015) nos parece imprescindible. Nosotros, en estos tiempos en los que la universidad corre el riesgo de dejar de ser inútil —al cientificismo que tantas veces ha constreñido las humanidades se une la actual voluntad política de entregar la educación al mercado — hemos decidido ir en busca de soluciones a la filosofía de Gadamer y a sus reflexiones sobre el valor de la hermenéutica como forma de aproximación a la experiencia estética.

3.1. Verdad y método

En 1960 se publicó el libro más representativo de Hans-Georg Gadamer con el título de *Verdad y método* (1999). Título quizás algo engañoso, en tanto que lo que Gadamer propugnaba era precisamente una hermenéutica de las Humanidades alejada del ideal de la objetividad asociado al método científico, una hermenéutica para la que la noción de “verdad” no se redujera exclusivamente a aquello susceptible de ser sistematizado bajo fórmulas o modelos matemáticos. En otras palabras, lo que defendía el filósofo alemán era que “la verdad no es solo cuestión de método” (Grondin, 2008: 71).

Gran parte de dicho libro estaba dedicada al pensamiento de la estética —en concreto, a la “elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte”— y es que en el arte nos encontramos con una verdad, con una experiencia de lo verdadero, de la que difícilmente puede dar cuenta la ciencia; en este caso no hay garantías objetivables, no hay mensurabilidad que valga. Si la estética tiene un valor formativo es debido a esa experiencia que suscita, a ese acontecer peculiar que reclama una comprensión particular de cada espectador. La experiencia del arte permite que nos conozcamos mejor a nosotros mismos y nos pone en contacto con los otros. La experiencia del arte nos transforma:

“La familiaridad con que nos conmueve la obra artística es al mismo tiempo —de manera enigmática— conmoción y desmoronamiento de lo habitual. Lo que la obra de arte pone al descubierto, en un estremecimiento gozoso y terrible, no es únicamente «tú eres esto»; nos dice también «tú tienes que cambiar tu vida»⁵¹” (Gadamer, 2013: 158).

Nos referimos a la experiencia del arte, que es más (o al menos otra cosa distinta) que la técnica artística como tal. Muchos han accedido a ciertas dimensiones del arte, casi todas referidas a la técnica, desde metodologías propias de la ciencia, adaptándolas al objeto de estudio y obteniendo brillantes resultados. “Despiezar” el filme para investigar el cómo y el porqué se articulan sus elementos discursivos o materiales ha

⁵¹ Este «tú tienes que cambiar tu vida» es una alusión al final de un célebre poema de Rainer Maria Rilke, “Torso de Apolo arcaico” —poema que, por cierto, recuperará Woody Allen para su película *Otra mujer* (*Another Woman*, 1988).

dado sus innegables frutos, ha ampliado nuestro conocimiento sobre el fenómeno cinematográfico y nos ha proporcionado un rico vocabulario con el que acercarnos a él. Debemos dejar claro que no rechazamos lo que estos métodos han dado de sí y que, de hecho, queremos integrar varias de sus ganancias en nuestra investigación. Observamos, simplemente, que reducir el objeto estético-filme a su condición objetiva —de objeto científico o artefacto— no es el único camino para su conocimiento. El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty lo expresaba así al comienzo de *El ojo y el espíritu*:

“La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas. [...] La ciencia es, siempre lo ha sido, ese pensamiento admirablemente activo, ingenioso, desenvuelto, esa resolución previa de tratar todo como «objeto en general», esto es, a la vez como si no fuera nada para nosotros y se encontrara no obstante predestinado a nuestros artificios” (2013: 17).

El arte —en concreto la pintura, a la que estaba dedicado el ensayo— no se deja reducir, según Merleau-Ponty, a esa categoría de “objeto en general” sino que es, en sí mismo, una experiencia del mundo distintiva; una experiencia sensible, visión y cuerpo, que es otro tipo de pensamiento⁵². Hay conocimiento en el arte, más allá de la ciencia.

No negamos, ni mucho menos, la validez del método científico⁵³. Lo que intentamos evitar es la confusión —equiparación— entre verdad y método tan asimilada hoy en nuestra vida cotidiana, más de medio siglo después de *Verdad y método*, que parece implicar una supremacía de la técnica en todos los órdenes del conocimiento. Confusión interesada puesto que limita el saber al saber práctico, a una restringida idea de utilidad; confusión problemática puesto que acaba desvirtuando ambos conceptos, el de la verdad y el de la ciencia.

Jorge Úbeda explica que de su crisis del siglo XX la ciencia no salió reforzada en sus fundamentos (los teoremas de incompletitud de Gödel, por ejemplo, contradicen

⁵² En el cuadro está el trazo que deja el cuerpo del pintor; la visión se hace en él gesto —al decir esto, el filósofo citaba a Cézanne, el pintor «piensa en pintura» (véase 2013: 47). Su reflexión, por lo demás, partía abiertamente de estas preguntas: “¿Cuál es, pues, esa ciencia secreta que el pintor posee o busca? ¿Esa dimensión según la cual Van Gogh quiere ir «más lejos»? ¿Eso fundamental de la pintura y quizá de toda la cultura?” (*ibidem*: 20).

⁵³ Tampoco Merleau-Ponty y tampoco Gadamer. Como recuerda el divulgador de su obra —y en no poca medida continuador de su hermenéutica— Jean Grondin: “Hay que seguir métodos, si se quiere construir un puente, resolver un problema matemático, hallar un remedio contra el Sida o publicar una edición crítica. Esto es obvio para Gadamer, y a él no se le ocurrió nunca discutirlo. [...] Lo que censura no es la ciencia metódica como tal (lo cual sería necio), sino la fascinación que dimana de ella y que nos seduce a entender de manera puramente instrumental el entender, y a errar así en cuanto a entenderlo” (2003: 41).

seriamente la posibilidad de que la ciencia matemática pueda llegar a ser un sistema axiomático completo de verdades); prefirió dejar de preocuparse por la verdad para ocuparse en exclusiva de la aplicabilidad técnica:

“La novedad reside en que la técnica, que era producto derivado de la teoría y subordinado a ella, se ha convertido ella misma en productora de conocimiento. La ciencia está ahora al servicio de la técnica, produciéndose así una inversión de los papeles de la que todavía no hemos probado todas sus consecuencias. El problema está en que la técnica no está vinculada en su aparición fenoménica con la verdad, sino con la utilidad, y la utilidad es un bien, qué duda cabe, pero no es lo mismo que la verdad” (Úbeda, 2012: 17)

Pero, por encima de todo, lo que aquí discutimos es que en las humanidades una perspectiva puramente metódica sea tan productiva como aspira a ser por definición; la ciencia no agota el problema de la verdad en el arte o las posibilidades de la estética. Lo que planteamos es que quizás el método científico no nos sirva para descubrir qué es aquello que nos permite hablar de obras de arte; puede que una elemental cuestión de enfoque distorsione la experiencia, la vivencia, del arte, ese inapelable “tú tienes que cambiar tu vida”.

La verdad del arte es siempre inabarcable y tiene más que ver, como esperamos poder aclarar, con una realidad transfigurada, renovada y renovadora que un espectador —que todo espectador— descubre en el juego del arte, que con un conjunto de signos arbitrarios convenientemente dispuestos hacia un sentido unitario o con el fin de transmitir un mensaje concreto o un significado estable.

Repetimos la pregunta con la que Jean Grondin daba forma a estos recelos sobre la imposición de una metodología: “¿No se cede, en este caso, a un ideal metódico del conocimiento, legítimo en su orden, pero que deforma la experiencia de la verdad atestiguada por las ciencias del espíritu y que la experiencia del arte nos ayuda a descubrir?” (2008: 76).

3.1.1. Sentido e interpretación

Al apelar a la hermenéutica estamos evocando las controversias sobre la interpretación y el sentido que han jalonado el desarrollo de la filosofía en el último siglo. En su sentido clásico, la hermenéutica remitía al arte de la interpretación de los textos y su ámbito de aplicación se restringía fundamentalmente a la teología y al derecho; proponía normas, proveía de herramientas al exégeta, para esclarecer aquellos textos o fragmentos textuales que tuvieran un carácter ambiguo o incluso contradictorio; la tarea de la hermenéutica era tanto la de mostrar el significado implícito de un texto como la de hacer accesible un texto antiguo para una nueva comunidad de lectores⁵⁴.

Este saber clásico derivaría en el siglo XIX, con autores como Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey, hacia una reflexión metodológica vinculada al estatuto científico de las llamadas ciencias del espíritu (esto es, las que ahora conocemos como ciencias sociales). Después, en el siglo XX y en parte como respuesta a esta nueva orientación, la hermenéutica se convertiría de la mano de Heidegger en una filosofía universal de la interpretación. Y en su recorrido por la hermenéutica, Paul Ricoeur ofrece la siguiente definición: *“la interpretación es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal”* (2003: 17).

Gadamer, Ricoeur, Gianni Vattimo, Richard Rorty y Jacques Derrida son algunos de los herederos de Heidegger, los nombres que hoy en día antes asociamos a la hermenéutica. Desde la rehabilitación de la tradición humanística que opera en Gadamer a la deconstrucción urdida por Derrida, pasando por la mediación entre hermenéutica, fenomenología y semiótica de Ricoeur, el nihilismo hermenéutico de Vattimo y el pragmatismo de Rorty, la obra de todos ellos hará buena la célebre sentencia de Nietzsche: “No hay hechos, sino sólo interpretaciones”.

Claro que hay hechos, se objetará con una gran dosis de sentido común. Pero al aceptar tan rápidamente los hechos, ¿no estamos ignorando que nuestro acceso a ellos

⁵⁴ Mucho antes que aplicada a lo sacro, la hermenéutica nace en tiempos de Platón y Aristóteles como una práctica de la transmisión vinculada a la experiencia de llevar mensajes: de ahí que exista la suposición de que el término comparte raíz o guarda relación con Hermes, el mensajero de los dioses en la mitología griega. Sin embargo, esta relación no existía originariamente más que por la semejanza fonética; la raíz griega de *Hermenéia* es la misma que la de la palabra latina *sermo*, y puede relacionarse con la “elocución” y el “hacer comprensible”, esto es, con la eficacia comunicativa (Ferraris, 2000: 9-14).

siempre es mediado? Tampoco hace falta llegar a afirmar, con Baudrillard (1991), que la Guerra del Golfo no ha tenido lugar para que nos demos cuenta de que siempre existe una mínima mediación entre nosotros y el mundo (aunque se refiera al complejo químico-fisiológico de la visión, del tacto y, en fin, de toda percepción); en todo caso, ¿no habría que aceptar con rotundidad que los hechos por sí mismos no nos conciernen, que no nos pueden concernir? De un lado, ni un hecho ni un dato significan nada si no es porque forman parte de un discurso que los articula en una dirección determinada. Cuando alguien alude a los datos no lo hace para probar ningún hecho sino para probar otra cosa (una idea, una verdad, un razonamiento); los datos no se muestran sino que se esgrimen —en contra del lugar común, habría que afirmar que a los datos “se les hace hablar”. De otro lado, nos encontramos con la radicalidad del lenguaje y con la misma condición del conocimiento humano: el ser humano aprehende hechos y los reconoce como tales porque es un ser lingüístico y su universo es el de los signos.

Todos nos manejamos (vivimos) con interpretaciones, nunca con hechos⁵⁵; así, Gadamer podía preguntarse con Nietzsche si no es ya la realidad el resultado de una interpretación, advirtiéndolo que “sólo a la luz de la interpretación algo se convierte en «hecho» y una observación posee carácter informativo” (Gadamer, 1998: 328). Lo que ambos pensadores comparten es, precisamente,

“la convicción de que la hermenéutica es nuestro modo de ser y de ella depende la verdadera dimensión de la realidad, de modo que la interpretación no es un recurso complementario del conocimiento, sino que constituye la estructura originaria del ser-en-el-mundo. Interpretar es, para Nietzsche y Gadamer, la actividad fundamental de la existencia en la que se constituye el sentido de la realidad que nunca puede darse por concluida” (López Sáenz: 2014: 110).

La fortaleza de la duda cartesiana, el *cogito, ergo sum*, fue el bastión en torno al cual se configuró la ciencia moderna, y el pensamiento de Nietzsche llevó la duda más lejos, propiciando la crisis de la modernidad. La suya fue la rebelión de la escuela de la

⁵⁵ No hay que confundir datos y hechos con verdades matemáticas, pero tampoco habría que olvidar que esas verdades objetivas nunca se imponen por sí mismas a un sujeto. En las matemáticas, en las que siempre $2+2=4$, la posición del intérprete podrá parecer irrelevante pero eso “no significa que la perspectiva quede eliminada. [...] Sigo siendo una perspectiva: las cifras con las que pienso la verdad matemática son signos que median mi relación con esa verdad y que no han dependido de mí en su construcción” (Úbeda, 2014: 29-30).

sospecha, bautizada de tal modo por Paul Ricoeur, contra la autosuficiencia de la razón y el ideal de la noción de sujeto. A partir de los maestros de la sospecha, a partir de Nietzsche, de Marx y de Freud, “la comprensión es una hermenéutica: buscar el sentido, en lo sucesivo, ya no es deletrear la conciencia del sentido, sino *descifrar sus expresiones*” (Ricoeur, 1990: 33). Los tres se afanaron en desmontar o descubrir los mitos o sistemas del yo que percibe el mundo, las causas mediante las cuales se crea una conciencia falsa, aunque cada uno de ellos las encontrase en muy diversos lugares —en la Voluntad de Poder, en la economía y el ser social o en el inconsciente.

Interpretación de la interpretación, pues, que en el caso de Nietzsche supone la negación de una presencia plena, de un sentido totalizador. La deconstrucción que Derrida patrocina revisa ese principio de ausencia, esa ausencia originaria; su método no busca desvelar ninguna verdad, sino llevar al límite el funcionamiento de un lenguaje que se funda sobre oposiciones valorativas de sentido —presencia/ausencia, habla/escritura, realidad/apariencia, hombre/mujer, bien/mal, etc.— pero que se encuentra aislado del significado. Es en los márgenes del texto, no fuera del texto ni en el centro del texto —una de las primeras críticas de Derrida, la que marca el paso del estructuralismo al posestructuralismo, se dirige contra el convencimiento de que las estructuras se apoyen en centros y que estos centros puedan ser conocidos— donde la labor deconstruccionista cobra fuerza, puesto que su propósito será el de desmontar esas idealistas oposiciones, para mostrar que el discurso (que todo discurso) contiene en sí mismo la condición de su propia anulación. Todo lo que alguien dice puede interpretarse, de forma contraria, como lo que no dice (o como lo opuesto a lo que “manifiestamente” dice): las oposiciones jerárquicas pueden invertirse porque no significan nada. La lectura deconstruccionista es así un acto de sabotaje, una lectura que en vez de clarificar un texto, lo hace más complicado: “Deconstruir presupone quebrar los haces de las falsas oposiciones del pensamiento filosófico y, por ende, del lenguaje humano” (Gómez Redondo, 2008: 395).

La “différance” es el término⁵⁶ con el que Derrida ilustra la ausencia. Lo hace partiendo del binomio de la lingüística de Saussure para la noción de sentido, esto es, del par significante/significado y de su concepción de lengua como sistema de diferencias —en la lingüística saussureana la asociación significante-significado constituye el signo (el significante sería su aspecto material o formal y el significado el concepto mental) y las diferencias entre los significantes son las que constituyen el sistema de la lengua, las que generan los diferentes significados. La *différance* como *différence* y como “temporización” y “espaciamiento”; únicamente diferencia entre los significantes, porque la diferencia entre significante y significado es siempre supuesta, está siempre diferida en la lengua, como “el *aplazamiento* (infinito) de su cumplimiento, porque no se sale nunca en última instancia del imperio de los signos” (Grondin, 2008: 128).

Es decir, que en contra de lo que parece asumirse en la práctica cotidiana, el significado no precede al significante ni es accesible fuera de él, no existe prefijado ni como una identidad estable sino que es el resultado del mismo lenguaje, de la *différance*, de unas relaciones y oposiciones que se entretajan de manera inagotable: sólo sabemos que algo significa algo como consecuencia del resto de significantes que se disponen espacial y temporalmente a su alrededor —así se explica una palabra en un texto, no mediante ninguna referencia a un mundo exterior al texto. O, explicado por Terry Eagleton:

“nunca es posible encerrar el significado en un puño, lo cual proviene del hecho de que el lenguaje es un proceso temporal. Cuando leo una frase, su significado queda siempre de alguna forma en suspenso; hay algo que se pospone o que aún está por llegar” (Eagleton, 1993: 156).

La principal implicación que se sigue de todo ello es que cualquier búsqueda de significado es ilusoria, cualquier reivindicación de la verdad “será siempre disuelta por la textualidad que le es propia” (Steiner, 2007: 142). Pero antes que a la tristeza y a la

⁵⁶ Creación de Derrida que en rigor no es “ni una palabra ni un concepto” —ni siquiera un neologismo— y que le permite también desarrollar toda una red de interpretaciones (de pérdidas y ganancias de sentido) desde el verbo latino *differre*; el juego del filósofo con la grafía de la palabra *différence* (“diferencia”) no se puede traducir por completo, puesto que en francés la sustitución e/a no implica ningún cambio fónico como si ocurriría en castellano con el término “diferancia” (véase Derrida, 2010: 37-62).

desesperación, esta conciencia de la deconstrucción podría llevarnos a “la *afirmación* nietzscheana, la afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de los signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa” (Derrida, 1989: 400). De esta forma habría que entender la tantas veces citada expresión del pensador franco-argelino, su “Il n’y a pas de hors-texte” —“No hay fuera-del-texto” (1986: 202).

Ahora bien, aunque en el imperio de los signos y en el reinado de las interpretaciones la ausencia de verdad se nos pueda aparecer como la más convincente posibilidad —y así se desprende no sólo de la filosofía de Derrida, sino también de la de Vattimo y de Rorty— ésta tampoco es la única. Para Ricoeur tanto Nietzsche como Marx y Freud “despejan el horizonte para una palabra más auténtica, para un nuevo reinado de la Verdad” (1990: 33), por lo que el ejercicio de la sospecha no tendría porqué restringirse únicamente al pensamiento nihilista, sino que debería ser parada obligatoria para todos aquellos que quieran comprender mejor. Por su parte, para Gadamer la verdad no es una vieja metáfora o una ilusión de la que se ha olvidado su condición⁵⁷; para él la interpretación es un hallazgo de sentido antes que una posición de sentido. Al lado del relativismo de múltiples e inabarcables posiciones de sentido —posiciones dependientes de una cultura, de un lenguaje, de una tradición, de una historia, etc.— aún cabe afirmar una ontología, una hermenéutica que sí tenga algo que decir sobre el ser, sobre la verdad y sobre las “cosas mismas” (véase Grondin, 2014: 44-52).

Si la deconstrucción es la radicalización de la herencia heideggeriana, la propuesta de Gadamer es su urbanización (véase Ferraris, 2000: 238-255). Ante la ruptura de Heidegger con la metafísica y con la tradición anterior, Derrida y Gadamer plantean dos vías para el conocimiento: uno hace de la diferencia y la «différance», de la negación o suspensión del auténtico sentido, el postulado primero para el juego de una interpretación ilimitada; el otro apela al diálogo y a la experiencia comunicativa que también el juego nos enseña como garantía de sentido. Los dos comparten la crítica al cientificismo y la tesis de la universalidad del lenguaje es central en su pensamiento

⁵⁷ “¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal” (Nietzsche, 1996: 25).

—“El *ser que puede ser comprendido es lenguaje*”, dirá Gadamer (1999: 567)— pero mientras que Derrida pone el acento en la imposibilidad de compartir una misma perspectiva ante (en) todo texto, a Gadamer le atrae la posibilidad de compartir una experiencia ante (en) todo texto:

“No existe el problema de un lenguaje común para todos, sino que se produce el milagro de que con diversos lenguajes nos entendemos más allá de las fronteras de los individuos, los pueblos y los tiempos. Este milagro va indisolublemente unido al hecho de que también las cosas se nos presentan con una realidad común cuando hablamos de ellas. El modo de ser de una cosa se nos revela hablando de ella. Lo que queremos expresar con la verdad —apertura, desocultación de las cosas— posee, pues, su propia temporalidad e historicidad. Lo que averiguamos con asombro cuando buscamos la verdad es que no podemos decir la verdad sin interpelación, sin respuesta y por tanto sin el elemento común del consenso obtenido. Pero lo más asombroso en la esencia del lenguaje y de la conversación es que yo mismo tampoco estoy ligado a lo que pienso cuando hablo con otros sobre algo, que ninguno de nosotros abarca toda la verdad en su pensamiento y que, sin embargo, la verdad entera puede envolvernos a unos y otros en nuestro pensamiento individual” (Gadamer, 1998: 61-62).

A fin de cuentas, no se trata de rechazar el relativismo pues sí se asume que la interpretación depende de posiciones y de interacciones y que la comprensión nunca podrá ser completa; se trata de rechazar el relativismo que sólo tiene en cuenta las perspectivas y para el que los fracasos comunicativos son la norma y no la excepción. La universalidad de la hermenéutica proclamada por Gadamer —en contraposición al perspectivismo universal anunciado por Nietzsche y cuyo testigo tomarían Derrida y otros— se basa en que:

“comprender no es comprender algo, sino dialogar, es decir, hacerse-comprender-mutuamente, practicar la dialéctica pregunta-respuesta en la que aquella es primera, y una respuesta no es un resultado definitivo, sino una indicación para la comprensión. La verdad hermenéutica es dialógica y no monológica, porque no revela algo preexistente, una esencia inmodificable, sino que es resultado de la comprensión interpretativa común. Comprender es querer comprender, querer dejarse decir algo por el otro” (López Sáenz, 2014: 119).

3.1.2. Texto y dispositivo cinematográfico

Del texto definido por Paul Ricoeur al comienzo de su ensayo *¿Qué es un texto?* como “todo discurso fijado por la escritura” (2009a: 59) a la progresiva fascinación de dicho autor por “la amplitud casi infinita que puede alcanzar la noción de «texto»” (Grondin, 2008: 118-119), queda claro que cuando nos referimos a un texto — que en su etimología latina es un “tejido” o “entramado”— no nos estamos refiriendo necesariamente a un conjunto de caracteres dispuestos como grafía más o menos legible sino a prácticamente todo lo que es susceptible de ser comprendido —si para Gadamer el ser que puede ser comprendido es lenguaje, para Ricoeur la acción y la historia humana sólo serán inteligibles en la medida en la que puedan “leerse” como textos⁵⁸.

En otras palabras, todo texto podría definirse tentativamente como una “*secuencia de signos que produce sentido*” (Zunzunegui, 2010: 78) y eso es lo que, en última instancia, nos permite referirnos a una imagen como un texto estético. Nos bastará ahora con aplicar la categoría de texto al dispositivo cinematográfico en tanto que una película es un objeto creado (o que existe) para la comprensión (especialmente abierto a la explicación y a la interpretación) reconociendo que el texto filmico fue en un principio una ganancia semiótica⁵⁹ y no hermenéutica que dotó de prestigio al medio.

No obstante, antes de lanzarnos a los textos del cine y sobre el cine, haremos bien en señalar una serie de pre-textos —que vienen antes del texto filmico (de la semiótica del cine) pero sobre todo que esperemos excusen el selectivo olvido del que hay que hacerse cargo en cualquier proyecto de este tipo. Porque se puede afirmar que la discusión sobre el valor artístico del cine y su esencia ocupó gran parte del tiempo de los que hoy consideramos de manera algo vaga como los primeros grandes teóricos del cine y hasta principios de los años sesenta. En esta línea, se pueden defender dos

⁵⁸ En los tres volúmenes de *Tiempo y Narración*, Ricoeur trata las cuestiones de temporalidad e historia en relación a la necesidad del sujeto de mediar con una configuración narrativa, vinculándose a Gadamer en la idea de que la historia ejerce una acción sobre nosotros y afirmando que “somos agentes de la historia sólo en la medida en que somos sus pacientes” (2009b: 953). Sobre los puntos de encuentro en el pensamiento de Gadamer y Ricoeur, remitimos de nuevo a Grondin, quien afirma que podemos hablar “en Ricoeur de un giro hermenéutico de la fenomenología y, en Gadamer, de un giro fenomenológico de la hermenéutica” (2008: 110).

⁵⁹ De aquí en adelante emplearemos el término, hoy más común, de semiótica del cine aunque otros autores utilizaran el de semiología —en un principio, la semiología era la corriente de la lingüística inaugurada por el suizo Saussure y la semiótica la que paralelamente desarrolló el estadounidense Charles Sanders Peirce, pero ambas tradiciones se ocuparían del estudio científico de los signos.

posturas teóricas opuestas en lo que a la concepción del cine se refiere: por un lado, la de los que entendían como Béla Bálázs y Rudolf Arnheim que la especificidad del medio residía en su distanciamiento del realismo y en su capacidad como sistema formal de crear extrañamiento respecto al mundo⁶⁰; por otro, la de los que creían como Siegfried Kracauer y André Bazin que el cine debía replicar la realidad con una intención crítica⁶¹. Parafraseando al propio Bazin en referencia a los dos tipos de cineastas que él distinguía, estarían los teóricos “que creen en la imagen y los que creen en la realidad” (Bazin, 2008: 82).

Asimismo, se puede recordar no ya el desdén sino el rechazo al medio que mostraron desde posiciones políticas enfrentadas algunas notorias personalidades como Georges Duhamel y Theodor Adorno, en contraposición a la interpretación progresista de Walter Benjamin (2003), al uso revolucionario promovido y estudiado por los teóricos

⁶⁰ Ambos representantes de las teorías formalistas del cine, su distanciamiento de los realistas era, no obstante, de distinto cariz. La apología de Bálázs del cine popular frente al arte elevado valoraba la capacidad para crear extrañamiento por medio del montaje y de los diferentes tamaños de planos. Él no creía, como Arnheim (siguiendo la tesis del psicólogo y filósofo neokantiano Hugo Münsterberg) que el cine fuera un “fenómeno mental”, pero los dos deseaban que “socavase el naturalismo superficial de la imagen filmica” (Stam, 2001: 80). Lejos de Bálázs, Arnheim —cuyos trabajos sobre la percepción se inscriben en el marco de la psicología de la Gestalt— defendía aún a principios de los años treinta que las deficiencias aparentes del cine (la falta de profundidad, la ausencia de color, la falta de *continuum* espacio-temporal, etc.) engendraban su poder artístico (véase Stam, 2001: 77-83).

⁶¹ Asociados a las teorías realistas del cine, sus aportaciones más significativas se produjeron a partir de los años cuarenta (si bien los primeros escritos de Kracauer datan de los años veinte) pero entre las concepciones de ambos también hay, lógicamente, importantes diferencias. Bazin, desde la crítica militante y con un lenguaje próximo al de la fenomenología, alababa el neorrealismo italiano y el concepto del plano secuencia, en pos de un realismo ontológico. Bajo su proclama de que “el cine, realmente, no ha sido inventado todavía” (2008: 38), late la idea del mito del cine total, del realismo integral que imaginó y animó la misma invención del cine y que le permite entender que cualquier innovación técnica (el color, el sonido, etc.) retrotrae ese arte a una especie de esencia realista originaria (en franca oposición al pensamiento de Arnheim). Kracauer, de perfil más académico, analiza el cine desde una visión más cercana a la del sociólogo e historiador. Para “Bazin el cine saca a la superficie la verdad íntima de lo real, mientras que en Kracauer, el cine devuelve sencillamente la realidad de los hechos. [...] la base realista del cine para Bazin nace de una *participación*; para Kracauer, se concreta en una capacidad de *documentación*” (Casetti, 2010: 51).

soviéticos del montaje⁶² y a la subversiva esperanza con la que en los ambientes surrealistas autores como Antonin Artaud y Ado Kyrrou miraban las películas⁶³.

Pese a que podríamos seguir evocando indefinidamente otros autores de un modo más o menos coherente, lo cierto es que consideramos que es a partir del concepto de textualidad como mejor se puede explicar el estudio, la crítica e incluso la historia del cine (entiéndase “mejor”, si se quiere, como “de un modo más completo y actual”). Esto es, sin atender a porqué (o porqué no) el cine es (o deja de ser) un arte, sino simplemente atendiendo a su eficacia comunicativa en tanto que dispositivo, resulta más fácil describir la evolución de teorías y perspectivas como el cambio del foco de interés en los análisis, del autor al texto y del texto al receptor. Y es aún más fácil supeditar este cambio de intereses a la transformación más amplia acaecida en el seno de la filosofía hacia la que apuntábamos antes y que tuvo su expresión en todas las ciencias humanas pero que especialmente estuvo marcada primero por el asentamiento del estructuralismo y, después, por la llegada del posestructuralismo.

El estructuralismo es una escuela o corriente de pensamiento que parte del postulado de que todo ser humano “se encuentra ya inserto, antes de cualquier autoconciencia, en unas estructuras lingüísticas y culturales. Sin estas estructuras, que preexisten al sujeto, el sujeto no podría siquiera captarse a sí mismo como tal” (Úbeda, 2012: 22). Encontramos en el estructuralismo dos vertientes principales, la de la lingüística y la de la antropología, cuyos padres fundadores fueron Ferdinand de Saussure y Claude Lévi-Strauss, respectivamente. La influencia del estructuralismo se filtra en el cine a través

⁶² Para todos ellos, teóricos cercanos al formalismo y cineastas comprometidos con la revolución (aunque algunos serían, años más tarde, hostigados por el régimen estalinista), el montaje era “la base de la poética cinematográfica” (Stam, 2001: 56). No obstante, la visión práctica de Lev Kuleshov (y de su alumno, Vsévolod Pudovkin) —fundador de la primera escuela de cine del mundo y célebre gracias a su experimento en el que conseguía que el público asociase emociones diversas al mismo plano del rostro de un actor según cuáles fueran los otros planos con elementos visuales significativos (un tazón de sopa, un niño hambriento, un ataúd, etc.) que le siguiesen o precediesen— no se puede equiparar a la visión práctica del director experimental Dziga Vertov —realizador de radicales “documentales poéticos” como *Cine-ojo, la vida al imprevisto* (*Kinoglaz*, 1924) o *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929)—, ni ésta es semejante a la visión estilizada e intelectualista del más célebre de todos ellos, Serguéi Eisenstein (2002) —*El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), *Alexander Nevsky* (1938).

⁶³ Sus obras se anticipan a las teorías psicoanalíticas del cine. Artaud, impulsor del llamado *Teatro de la crueldad*, escribía en 1927 que “si el cine no expresa sueños o todo lo que, en la vida consciente, se asemeja a los sueños, entonces el cine no existe” (en Stam, 2001: 76). Kyrrou —a quien Francesco Casetti coloca la etiqueta de tardosurrealista debido a que su actividad como escritor y cineasta se desarrolló después de la II Guerra Mundial— pensaba del cine que “por primera vez en la historia de la humanidad, poseemos un medio revelador, mágico y de alucinante poder, que nos ofrece, más que la vida cotidiana, una pértiga con la que saltar por encima de nosotros mismos, romper con el pensamiento de siempre y descubrir la poesía con mayúsculas” (en Casetti, 2010: 57).

de los análisis textuales de la semiótica y de la narratología (rama de la semiótica) — tendencias predominantes del estudio que en determinados momentos históricos han sido vistas como la vía hegemónica de dicho estudio— y a través del psicoanálisis (sobre todo a partir de la interpretación que Jacques Lacan hace de las teorías de Freud, importando elementos de la lingüística de Saussure). Figura clave del estructuralismo fue Roland Barthes, quien no limitó sus análisis al campo literario sino que los amplió hacia otros objetos culturales como la publicidad y la moda; sus escritos generaron los principales debates intelectuales de las décadas de los sesenta y los setenta.

En *Lo obvio y lo obtuso*, Barthes desarrolló la noción de sentido obtuso a partir de un fotograma de *Iván el Terrible. Parte I (Ivan Groznyy I, Sergei M. Eisenstein, 1944)*, en el que dos cortesanos derraman oro sobre la cabeza del zar. En esa imagen — curiosamente, como indica Quim Casas, el autor francés “le daba más importancia al fotograma que a la película, negándole así al cine lo que es consustancial a él, la idea de movimiento y cadencia organizada” (2006: 55)— habría tres niveles de sentido: el nivel informativo o comunicativo del mensaje (que recoge los conocimientos más evidentes que proporciona la imagen, relativos al decorado, al vestuario, a las acciones, a las relaciones entre personajes, etc.); el nivel simbólico, nivel de la significación, más complejo que el anterior, referido al oro derramado y susceptible de descomponerse y estudiarse desde diversos ángulos y teorías, como la semiótica o el psicoanálisis (hay en la imagen un simbolismo referencial en el ritual imperial del bautismo con oro, un simbolismo diegético del tema del oro y de la riqueza, un posible simbolismo del oro dentro de la obra de Eisenstein, etc.); y un tercer nivel indefinible que se corresponde con un sentido “evidente, errático y tozudo” (Barthes, 2002: 50), que se distingue en algunos elementos (en la compacidad del maquillaje de los cortesanos, en la nariz de uno de ellos, en las cejas del otro, etc.) pero que no puede describirse, que sólo puede entenderse “«a espaldas» del lenguaje articulado” (*ibidem*: 61). Un sentido que, como explica Francesco Casetti:

“Se resiste a la descripción lingüística, porque sólo se puede indicar, subrayar, retomar. [...] el sentido obtuso es una presencia que impresiona y se impone más allá de lo que la imagen pretende decir o contar; es algo que opera más allá de la funcionalidad de los signos; es un *suplemento* que se añade a un juego por sí mismo autosuficiente, y en el que se apoya el observador para entrar en relación con lo que está observando” (Casetti, 2010: 237).

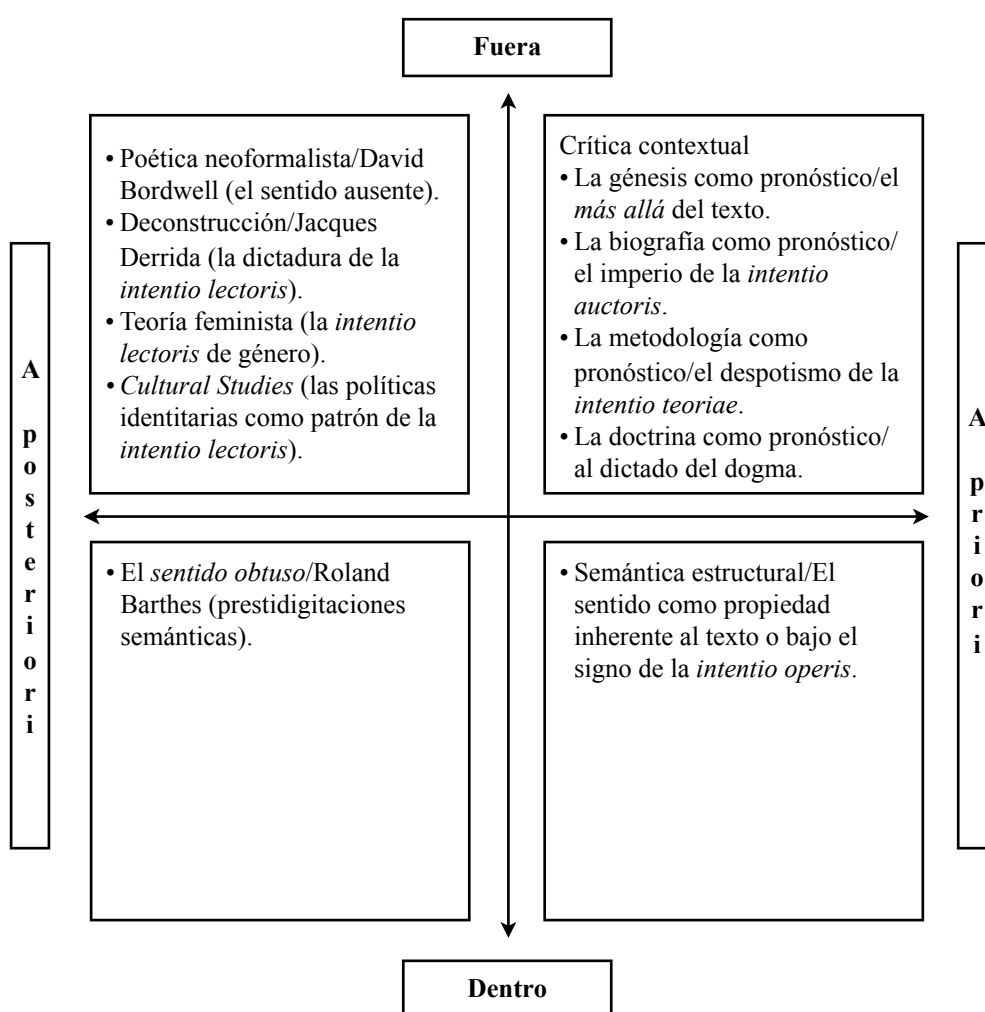
Este complicado e inaprensible sentido obtuso era ya una noción posestructuralista: “el sentido obtuso no tiene un lugar estructural, un semantólogo no le concedería existencia objetiva (pero ¿hay lectura objetiva?) [...]; el sentido obtuso es un significante sin significado” (Barthes, 2002: 61). En efecto, el gran valedor del estructuralismo se convertiría en el profeta del posestructuralismo cuando decidió implicarse en una empresa semejante a la de Derrida. Explica Fernando Gómez Redondo esa nueva actitud respecto a la literatura (el texto original) y respecto a la metalectura (el texto secundario) que suscita el posestructuralismo de Barthes:

“el aserto de que los relatos no son más que lenguaje conduce a la evidencia de que el discurso crítico es también una forma de lenguaje en la que queda atrapado el propio crítico, y que además, como todo discurso, no dejará de ser ficticio. De ahí que el pensamiento de Barthes cambie radicalmente en los años finales de la década de 1960, desmontando buena parte de sus planteamientos anteriores y convirtiendo a la crítica en una «segunda literatura», inspirada por el texto, cuya precisión constituirá uno de sus principales objetivos” (Gómez Redondo: 2008: 227-228).

Aunque en el cine la labor del crítico y del analista no se realice con los mismos signos que emplea el cineasta y aunque dichos signos no sean asimilables por completo —podemos leer el cine como un texto pero no podemos, por ejemplo, ver como una segunda película el presente texto— el paso del estudio de las estructuras significantes del texto filmico a la desactivación o neutralización del propio texto filmico en favor no de un autor sino de un intérprete fue un paso decisivo en la historia de las teorías y metodologías cinematográficas (que en parte reprodujeron, con algunos años de distancia, los cambios que habían tenido lugar en el campo literario⁶⁴): la hegemonía de la semiótica y, en menor medida, del psicoanálisis, comenzó a ser discutida desde los estudios culturales y las teorías de la cognición.

⁶⁴ En este caso, las correspondencias entre la hermenéutica, la teoría literaria y el estudio del cine son fácilmente identificables pero tampoco son las únicas que se pueden encontrar en la historia. Por ejemplo, se reconoce una hermenéutica que, en consonancia con el espíritu romántico y su exaltación del genio artístico creador del siglo XIX, tiene por objeto reconstruir la intención original del autor, del mismo modo que también reconocemos en el cine una extendida tendencia a derivar los significados de la película hacia el director como autor empírico (o, en algunos casos, hacia el productor o los actores) y, esta vez en relación con una lectura bastante superficial de la política de autores, muchos trabajos monográficos sobre cineastas toman esta senda en la que la palabra del autor (en entrevistas o en otras declaraciones fuera del texto filmico) se convierte poco menos que en la palabra sagrada a partir de la cual hay que interpretar la obra.

A continuación reproducimos un cuadro elaborado por Imanol Zumalde que sitúa en un diagrama las principales opciones teóricas y metodológicas que pueden recorrerse en el cine —la mayoría de ellas se podrían aplicar igualmente en el ámbito literario— atendiendo a la textualidad o, mejor dicho, a la distinta consideración que cada una de esas opciones da al texto, al autor y al receptor en la elaboración del sentido y al momento en el que éste se establece. La flecha horizontal marca la temporalidad, el a posteriori y el a priori semiótico, y la vertical indica la dimensión espacial, el fuera y el dentro del texto:



Elaboración: Imanol Zumalde (2006: 167).

Fuera del texto y a posteriori, en el espacio del lector-espectador y del contexto de la recepción, Zumalde ubica las contribuciones de David Bordwell junto a la “dictadura de la *intentio lectoris*” que es la deconstrucción y sus dos derivas principales en el estudio del cine, la de la teoría feminista y la de los estudios culturales. En el fuera del texto y a priori, espacio del autor empírico y del contexto histórico de la creación, Zumalde sitúa otras aproximaciones teóricas y críticas más *demodé*, si se nos permite la expresión, pero que nunca han dejado de estar presentes en el estudio del cine: el sometimiento a la *intentio auctoris*, la génesis como pronóstico —esto es, la interpretación que se orienta casi exclusivamente hacia las huellas de la producción presentes en la película (en no pocos casos, los estudios culturales también han articulado lecturas de este tipo)— y las interpretaciones “finalistas” que buscan o probar una determinada metodología —la teoría (psicológica, psicoanalítica, económica, sociológica, historiográfica, etc.) que descubre en las películas lo que ya sabía de antemano— o probar un determinado dogma —la crítica eclesiástica y la crítica ideológica y marxista cuyo período de esplendor estuvo marcado por mayo del 68. Mientras, dentro del texto se diferencia entre un a posteriori referido fundamentalmente al sentido obtuso de Barthes y un a priori señalado por los límites de la semiótica estructural, para la que la naturaleza de sentido es intrínseca y no depende del lector.

Llama la atención en el diagrama de Zumalde la sobresaturación del fuera del texto en comparación con el dentro del texto y cómo contribuye a su defensa del método la posición privilegiada que ostenta en el cuadro (en nuestro sistema de escritura, la semiótica estructural se postularía, abajo y a la derecha, como la última a la que llegamos, única e independiente de todo nombre o autor concreto, fuente de verdad). En realidad, no es que no esté justificada tal distribución⁶⁵ pero sí deberíamos matizar siempre al presentarla (y Zumalde lo hace) que un autor como Bordwell, que ocupa una posición antagónica en dicho diagrama a la de la semiótica estructural, ataca con franca virulencia las derivas deconstruccionistas con las que comparte espacio por mor de una

⁶⁵ No obstante, la distinción entre Derrida-fuera-del-texto y Barthes-dentro-del-texto puede resultar algo problemática. Zumalde se sirve de ella para plantear la deconstrucción como un fenómeno norteamericano desligado en parte del antecedente derrideano (2006: 175-181) y para recordar, a su vez, la deuda que la semiótica estructural tiene con Barthes. Después de explicar la ineludible contribución de éste al éxito de la semiótica y de los análisis estructurales, Zumalde se refiere a esa “serie heterogénea de escritos de carácter asistemático e intuitivo que pese a su electrizante sagacidad y belleza plástica se sitúan *de facto* tras las líneas enemigas, sospecho que del lado de la deconstrucción” (*ibidem*: 204).

interpretación correcta —no es tanto el sentido único lo que desde la semiótica y el cognitivismo se defiende como una serie de interpretaciones correctas que puedan ser controladas y sistematizadas gracias a métodos. Nuestra aproximación se inscribirá dentro del cuadro fuera/a posteriori-del-texto, con Bordwell, la deconstrucción, la teoría feminista y los estudios culturales. Pero ya es evidente que no nos alineamos ni con Bordwell ni con Derrida, y que consideramos como irrenunciables algunas de las aportaciones de los más rigurosos análisis textuales al saber del cine; si la esfera de los estudios culturales es la única que podría acogernos con relativa facilidad es en gran medida debido a su falta de especificidad.

Se hace ahora necesario observar con mayor detenimiento estas metodologías, en la medida en que contribuyen a nuestra metodología. Es también el momento de concretar un poco más: el enfoque analítico multidisciplinar que aquí se plantea pretende seguir los pasos de la posición “intencionalmente ecléctica y decididamente didáctica” de Eduardo Rodríguez Merchán y por ello queremos hacer nuestras, tanto como sea posible, sus palabras:

“Me coloco sin dudar —aunque sí con una necesaria justificación previa— en los espacios intersticiales que supongo que pueden existir entre la crítica y el análisis: sin ningún ánimo de informar ni valorar (como haría el crítico desde el periódico o la publicación especializada), pero al mismo tiempo sin emplear una metodología canónica o clásica como podría ser pertinente desde una posición de analista. Propongo el análisis como un juego placentero, a caballo entre la filología cinematográfica, los análisis textuales más utilizados y la verborrea imaginativa del crítico” (Rodríguez Merchán, 2007: 57).

3.2. El cine y la universidad

Situarse fuera y después del texto, entre la crítica y la teoría, sin emplear una metodología científica y ensalzando además la dimensión lúdica del análisis no tiene porque implicar falta de rigor o de disciplina. Al contrario, precisamente porque no tenemos un entramado fuerte al que aferrarnos, debemos ser especialmente cuidadosos a la hora de definir nuestro punto de partida y explicar las ideas que nos habrán de guiar. Por eso mismo, también debemos atender a las referencias teóricas que consideramos inexcusables en nuestro campo y que, como tales, deberían aportar valor a cualquier

trabajo actual. El objetivo no es someterlas a juicio ni examinarlas exhaustivamente, nuestra intención es, más bien, la de un cartógrafo: queremos elaborar un pequeño y manejable mapa en el que se aprecie que las diversas sendas del conocimiento no tienen porqué excluirse unas a otras.

3.2.1. Cine y semiótica

“El cine, lengua o lenguaje”, artículo de Christian Metz publicado en 1964 (véase Metz, 2002b: 57-114), sentó las bases de una semiótica del cine e impulsó los denominados análisis textuales de los filmes que coparían la década de los setenta. Empleando el vocabulario de la lingüística —de Ferdinand de Saussure a Louis Hjelmslev y Roman Jakobson— el cine puede entenderse como un lenguaje sin lengua y analizarse como un lenguaje heterogéneo que vehicula una serie de códigos específicos y no específicos (véase Aumont *et al.*, 2012: 159-202).

Lenguaje y no lengua, pues ésta sería una concreción o producto social de la facultad del lenguaje que no existe en el cine: hay muchas lenguas distintas pero no existe una lengua cinematográfica que le sea propia a una comunidad cultural determinada. En el cine tampoco existe la doble articulación lingüística de unidades significativas (morfemas) y unidades distintivas (fonemas): “el filme se deja fragmentar en grandes unidades (los «planos»), pero estos planos no se dejan reducir (en el sentido de Jakobson) en pequeñas unidades de base específicas” (Metz, 2002b: 111). Por otra parte, el cine es un lenguaje heterogéneo porque combina varias materias de expresión —la imagen en movimiento, la música, la palabra escrita, la voz, etc.— y porque necesariamente emplea diversos códigos, cinematográficos —los tipos de encuadres, los movimientos de cámara, etc.— y extracinematográficos —el código de los colores, el vestuario, los códigos genéricos, etc. El cine, en conclusión, “no es un sistema, pero contiene varios. Parece no tener signos, pero es que los suyos son muy diferentes de los de la lengua; además, el dominio de la significación es mucho más amplio que el del signo” (Metz, 1973: 340).

Metz, con su sistematizada y concienzuda aproximación, arrebató el cine de las manos de la crítica y de los cinéfilos para convertirlo en un asunto universitario de amplio alcance teórico. El análisis textual de inspiración semiótica se dirigía a los

significantes filmicos, a las estructuras formales y a las figuras estilísticas —de tal modo que los análisis fragmentarios y los estudios secuenciales plano a plano pudieron sustituir a los comentarios generales sobre películas completas (así, la llegada de los formatos de vídeo analógico a finales de los setenta supuso una revolución en más de un aspecto)— y llevaba a un primer término la pregunta por la propia metodología empleada, contraviniendo cierta tradición poco rigurosa de la crítica periodística, tan preocupada por la trama, los temas y los personajes como descuidada respecto a sus fundamentos. Gracias a Metz, el estudio del cine pudo soñar con adquirir el estatus científico, alcanzando de paso la definitiva autonomía y la respetabilidad académica⁶⁶.

Obras como las de Santos Zunzunegui (2008) e Imanol Zumalde (2011) son un gran ejemplo de que en la actualidad la relación entre el cine y la semiótica sigue siendo fecunda. Ambos combaten la deconstrucción desde la materialidad filmica. Si a los deconstruccionistas les interesa rastrear huellas que puedan significar cualquier cosa (preferiblemente, cualquier cosa que parezca contradecir el texto) en un contexto inabarcable, a ellos sólo les importa el contexto en la medida en la que éste puede ser reconstruido a partir del propio texto. Y en cualquier caso, esta preocupación es secundaria, pues el fin del análisis no es tanto interpretar como explicar, no es tanto buscar el sentido oculto en lo que una película dice como examinar cómo una película dice lo que dice. De ahí la reivindicación de los análisis “superficiales”, pues serían las formas las que crean el sentido y porque éste, en realidad, está la mayoría de las veces más que claro:

“Todo el mundo sabe qué dice una película y los analistas no deberían ocuparse de eso. Los analistas se ocupan de cómo dicen las películas lo que dicen, que es una cosa bien distinta. Bien es verdad, que entre el cómo y el qué no hay una muralla china que separe una cosa de la otra, pero el punto de vista analítico no consiste en interpretar la obra sino en poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene, sentido que todo el mundo ya sabe cuál es” (Zunzunegui, 2007: 57).

⁶⁶ En el territorio de la semiótica siempre se ha esgrimido la validez científica de la disciplina. Leemos en el prólogo de Jesús García Jiménez a su manual de narrativa audiovisual la siguiente defensa, representativa de una posición respecto a la que marcamos distancias pero que es, indudablemente, sensata y razonable: “Con excesiva frecuencia se han mezclado y confundido la ciega y nostálgica mitomanía de la cinefilia, el enfoque histórico, la anécdota biográfica, la experiencia profesional y el ensayismo crítico. Sólo el estructuralismo y la semiología han sido capaces de dar consistencia en los últimos treinta años a una metodología analítica exigente y crecientemente refinada, capaz, dentro de sus indudables limitaciones, de redimir al analista de todo exceso de voluntarismo y de subjetividad, primer paso ineludible para cualquier enfoque científico” (1993: 7).

Además, a partir de los años ochenta, se desarrollaría profusamente la rama de la semiótica conocida como narratología, dando lugar a extensos estudios sobre el relato cinematográfico. La historia y el discurso, las instancias narrativas y la diégesis, la temporalidad y el punto de vista son los elementos sobre los que giran la mayoría de análisis de esta disciplina, que hunde sus raíces en las investigaciones pioneras de Vladimir Propp sobre los cuentos populares rusos⁶⁷ y que se había asentado en el ámbito literario con las obras de Gérard Genette y Algirdas-Julien Greimas, entre otros (véase Bal, 1990; Pérez Bowie, 2008). Diríamos, siguiendo a los principales autores, que la historia la conforman los sucesos (las acciones realizadas por los personajes y los acontecimientos que experimentan) y los existentes (los personajes y los espacios), mientras que en el nivel del discurso nos encontramos con las cuestiones de la enunciación (el tipo de narrador: narrador interno o diegético, que participa en la historia; el meganarrador como instancia última de la enunciación cinematográfica, referido fundamentalmente a la puesta en escena, etc.), la temporalidad (cuestiones relativas al orden, a la duración y a la frecuencia: la elipsis, el *flashback*, el *flash-forward*, etc.) y el punto de vista (la focalización, la ocularización y la auricularización: de qué modo se regula la información sobre la ficción, qué y cómo se nos hace saber, ver y oír en una película). Como trabajos de referencia dentro de la vertiente cinematográfica podríamos citar los de Chatman (2013) en Estados Unidos, Gaudreault y Jost (2001), en Francia, y García Jiménez (1993) y Onaindia (1996) en España⁶⁸.

Mención aparte merecería Noël Burch; autor que desde el materialismo anticipó a principios de los setenta varias “soluciones” a ciertos problemas heredados del

⁶⁷ Su *Morfología del cuento* (2006) se publicó por primera vez en 1928. A partir del análisis de un centenar de cuentos de hadas, el formalista ruso, en su búsqueda del “protocuento”, reconoció treinta y una funciones constantes a todos y de las que podrían deducirse, a su vez, siete tipos de caracteres o actantes: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa, el mandatario, el héroe y el falso héroe (véase Propp, 2006). El modelo actancial de Greimas, a partir del de Propp, es el que ha tenido dentro de la narratología una mayor incidencia en los estudios de cine. Ese modelo estaba compuesto por seis términos: Sujeto, Objeto, Destinador, Destinatario, Oponente y Ayudante. Al igual que para Propp, para Greimas el mismo personaje podía actuar, simultánea o alternativamente, como varios actantes —o, mejor dicho, para Greimas un actante sería aquel que en el desarrollo de una historia cubre sólo una función y un actor aquel que cubre (lógicamente, en cine este uso de la palabra actor no tuvo tanta suerte).

⁶⁸ La singularidad del trabajo de Onaindia sobre el guión clásico de Hollywood —a partir del análisis de *El apartamento* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960)— está en que combina los presupuestos de la narratología de Genette con la hermenéutica de Paul Ricoeur, aludiendo también a la Escuela de Constanza y a la estética de la recepción de Hans-Robert Jauss.

formalismo a los que se enfrentaría la narratología. Sus reflexiones e investigaciones sobre el punto de vista, sobre el espacio y sobre los mecanismos narrativos del cine, que se aglutinan en torno a los que él denominó como distintos modos de representación (en oposición a un lenguaje “natural”, el cine es un sistema organizado de convenciones sociales, culturales e ideológicas) —como el Modo de Representación Primitivo (propio de los primeros años del cine, en el que todavía existe una “autarquía” del cuadro y se tiende al distanciamiento antes que a explotar los efectos de identificación narrativa) y el Modo de Representación Institucional (propio del cine clásico y dominante, instaura unas convenciones narrativas y dramáticas que “crean” la ilusión de realidad a partir de elementos muy codificados: la escala de planos, el montaje “invisible”, los movimientos de cámara, etc.)— tuvieron una incontestable importancia en la teoría y crítica posteriores (véase Burch, 1995; 2008).

Tampoco todos los estudios posteriores de la narración en el cine se pueden agrupar bajo la etiqueta de la semiótica, aunque todos ellos hayan conocido su influencia. Con más citas a Aristóteles y a su *Poética* que a Barthes y a Genette, y más fáciles de vincular con el estudio de los mitos que con el estudio de los signos, son especialmente relevantes los trabajos orientados al análisis de guión, a la estructura y a la temática de las películas o géneros llevados a cabo por profesionales de la industria, sobre todo guionistas o asesores de guiones (figuras representativas del modelo de producción de Hollywood, encargadas de seleccionar y modificar los guiones que llegan a las grandes productoras).

Queríamos destacar aquí las aportaciones de Antonio Sánchez-Escalonilla (2001) y de Christopher Vogler (2002). El primero realiza una ordenada síntesis y un análisis de las principales herramientas y estrategias que los guionistas tienen a su disposición en el cine —luego dedicará concretamente un volumen al cine fantástico y de aventuras (2002)— tanto para la estructuración y el desarrollo de la trama como para los personajes y sus arcos de transformación. Expone, manteniéndose siempre muy cerca de la práctica cinematográfica (de los ejemplos de guiones de trabajo y de los ejemplos de películas) las principales contribuciones al campo que nos han llegado de los exitosos manuales escritos por conocidos “gurús” del guión (Robert McKee, Syd Field, Linda Seger, etc.).

El segundo parte directamente de la obra de Joseph Campbell y examina narraciones cinematográficas y literarias a partir de la premisa de que existe una estructura mítico-simbólica estable en todas ellas, un monomito, un modelo universal de referencia, lo que le permite considerar el relato de ficción como un viaje dividido en etapas —en total, doce agrupadas en la estructura “clásica” de tres actos— y en el que se repiten determinados arquetipos. Al igual que Sánchez-Escalonilla, Vogler (vía Campbell) toma el concepto de arquetipo de Jung, como un modelo de personalidad que se repite, pero ni uno ni otro entienden los arquetipos como roles fijos sino que rescatan la noción de actante de Propp para completarlos (véase Vogler, 2002: 60-64).

3.2.2. Cine y psicoanálisis

El estudio del guión, lo acabamos de mencionar, debe mucho a Joseph Campbell, prestigioso mitólogo estadounidense con particular influencia en el mundo del cine — George Lucas ha reconocido públicamente que la obra de Campbell le sirvió de inspiración para desarrollar la historia de su saga galáctica— y particularmente influido por las teorías sobre la psique de Carl Gustav Jung. Esto muestra bien lo extensos que pueden llegar a ser los vínculos entre el psicoanálisis y el cine.

No obstante, podemos empezar otra vez citando a Christian Metz, pues fue él también quien dispuso a principios de los setenta las proposiciones claves de esa relación para su aprovechamiento académico (véase Metz, 2001). Metz entró en un debate teórico abierto, fundamentalmente, por las obras de Jean-Louis Comolli y de Jean-Louis Baudry y quiso recoger y sistematizar las ideas vertidas en él⁶⁹. Lo que hace

⁶⁹ Es cierto que otros autores, como los citados Antonin Artaud y Ado Kyrrou, o Edgar Morin, habían desarrollado ya décadas antes algunas de las preocupaciones psicoanalíticas del cine. En *El cine o el hombre imaginario*, Morin recuperaba desde su posición ecléctica de sociólogo y filósofo la metáfora de la magia del cine, para anticipar (con un lenguaje muy personal) cuestiones relativas a la identificación en el cine, a su relación con el mundo onírico y a la participación psicológica del espectador en la ficción: “Entre la magia y la subjetividad se extiende una nebulosa incierta que desborda al hombre sin separarse de él cuyas manifestaciones designamos con las palabras alma, corazón, sentimiento. Este magma que participa de una y de otra no es ni la magia ni la subjetividad propiamente dichas. Es el reino de las *proyecciones-identificaciones* o *participaciones afectivas*” (Morin, 2001: 84). Más adelante, en sus conclusiones, afirma: “Al fin, por primera vez, mediante la máquina, a su semejanza, nuestros sueños son proyectados y objetivados. Son fabricados industrialmente, compartidos colectivamente. Vuelven sobre nuestra vida despertada para modelarla, nos enseñan a vivir o no vivir. Volvemos a asimilarlos, socializados, útiles, o bien se pierden en nosotros, o nos perdemos nosotros en ellos. Ahí están, ectoplasmas almacenados, cuerpos astrales que se nutren de nuestras personas y nos nutren, archivos de alma. Habrá que interrogarlos; es decir, reintegrar lo imaginario en la realidad del hombre” (193).

primero Metz es —de nuevo— alejarse de la posición asociada a la crítica, cuyo fin parecía ser el de psicoanalizar a los cineastas a partir de sus películas. Reducción del cine (casi exclusión) orientada a la biografía de un autor como paciente, la película expresaría las obsesiones del responsable principal (normalmente director pero también, según los casos, guionista o productor):

“Por eso sólo poseen una validez (y creo que la poseen) si su intención experimenta desde buen principio una estricta banalización (= principio de pertinencia), y luego una vigilancia ya en marcha: si se presentan claramente como tentativas de diagnóstico (nosográfico o caracterial) dictados sobre personas (cineastas), asumiendo así su doble indiferencia hacia lo textual y lo social” (Metz, 2001: 42).

En vez de emplear las películas como si fueran material clínico, Metz analiza “las analogías entre el filme y ciertos productos del inconsciente como los sueños, para conocer si determinados procedimientos típicos de los segundos pueden explicar el funcionamiento del primero” (Casetti, 2010: 182).

Identificación primaria y secundaria, *voyeurismo*, placer y displacer y fase del espejo son algunas de las entradas más populares del diccionario psicoanalítico del cine. La identificación primaria alude a la identificación del espectador con la cámara en tanto que mirada que le permite ocupar una posición omnipotente; la identificación secundaria es la que se refiere a la identificación del espectador con un determinado personaje de la ficción (esta es la identificación a la que más atención se suele prestar en los análisis, que puede variar en función del espectador y del devenir del relato y que se estructura según un determinado juego de montaje, de tamaños de planos, de puntos de vista y de las miradas de los actores). La relación cine-voyeurismo, más que con el simple deseo de mirar, se vincula a la insalvable distancia entre el objeto deseado y el sujeto que existe tanto en el voyeurismo —ésta se diferencia de otras pulsiones sexuales en que el sujeto no quiere incorporar el objeto deseado sino que necesita, para estimular el placer, que éste siga siendo distante— como en el cine —que al mostrar imágenes de un mundo las hace presentes pero, al mismo tiempo, niega su existencia (lo que vemos parece existir pero nunca está realmente ahí, ante nuestros ojos, sino que sabemos que es una representación). La vinculación entre el cine y el “estadio del espejo” descrito por Lacan (una fase del crecimiento del niño, entre los seis y los dieciocho meses y

previa a la aparición del lenguaje, en la que comienza a constituirse el yo) se explica, a partir de Baudry, porque “cuando el espectador se retira temporalmente del mundo, y se refugia en la soledad de la sala de proyecciones, se encuentra situado ante un dispositivo que imita o reproduce parcialmente las condiciones que presidieron, en la infancia, la constitución imaginaria del yo durante la fase del espejo” (Pérez Cornejo, 2008: 26).

Respecto a la semiótica, el psicoanálisis muestra un nuevo interés por la figura del espectador; ahora bien, su énfasis en la recepción no está dado por el espectador como individuo concreto o por el proceso perceptivo como configuración psicológica, ni tampoco por la recepción como configuración histórica, sino por la comprensión del espectador como sujeto deseante y presencia cómplice de la representación. La idea de que el “deseo no significa desear al otro sino «desear el *deseo* del otro» aparecía como una descripción increíblemente exacta de los procesos de identificación en el cine” (Stam, 2001: 195); más que las de Freud, fueron nociones de Lacan como ese «desear el *deseo* del otro» las que más repercusión tuvieron en nuestro ámbito.

La perspectiva psicoanalítica, para la cual “el filme funciona como una aplastante maquinaria ideológica que pone en escena una experiencia exterior al sujeto que la vive en la sala de cine” (Zumalde, 2011: 87) también se filtró en los estudios de género y en la teoría feminista del cine: a mediados de los setenta, Laura Mulvey extendió el uso político del psicoanálisis con el que pretendía demostrar “cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica” (Mulvey, 2001: 366), cómo en el cine clásico el hombre es el portador de la mirada y la mujer es la imagen, el objeto pasivo que ha de satisfacer el instinto escopofílico del primero.

Actualmente, el nombre más citado es el del filósofo esloveno Slavoj Žižek, aunque precisamente su punto de vista es de una radical singularidad. En sus obras dedicadas al particular (2006; 2010) interpreta la historia del cine como “una manifestación de la teoría lacaniana para la conciencia corriente” (Pérez Cornejo, 2008: 53); esto es, para Žižek, las películas son la mejor vía de acceso al psicoanálisis de la que disponemos la inmensa mayoría de la gente, mejor que cualquier manual teórico.

En España, Jesús González Requena es el máximo referente de la corriente que vincula el psicoanálisis al cine, como editor de la revista *Trama y fondo* y con contribuciones como *Clásico, manierista y postclásico* (2006), libro en el que a través de los análisis de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred

Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) estudia la evolución de los modos del relato en el cine de Hollywood. La defensa de su método —un análisis textual con elementos del psicoanálisis y la antropología— nos ayuda a perfilar nuestro mapa:

“Pues no compartimos los presupuestos de los enfoques neoformalistas hoy en boga: sin poner en cuestión la utilidad de sus prolijos estudios formales, estadísticos y sociológicos, creemos que olvidan lo fundamental. Inmersos en sus expedientes de objetivación, acaban por ignorar que la verdad que da sentido a un sistema de representación —y, por extensión, al cine y al arte en su conjunto— sólo puede localizarse en la experiencia subjetiva de los espectadores que de él participan. [...] Tesis ésta, añadámoslo de paso, que nos separa igualmente de los análisis textuales de orientación semiótico, sin duda rigurosos en su voluntad objetivizadora, pero por eso mismo igualmente incapaces de aproximarse a la experiencia subjetiva generada por los films que analizan” (González Requena, 2006: 6-7).

3.2.3. Cine y estudios culturales

Los orígenes de los estudios culturales se remontan a la constitución en 1964 del Centre for Contemporary Cultural Studies, en la Universidad británica de Birmingham, y a los trabajos de autores como Raymond Williams, Stuart Hall y David Morley; en buena medida, los estudios culturales recogieron y actualizaron la crítica de la Escuela de Francfort (Theodor Adorno, Max Horkheimer) a los medios de comunicación de masas y a las industrias culturales. Si bien sus orígenes están claros, su vocación multidisciplinar, la heterogeneidad de la vasta producción asociada y la ambigüedad del mismo concepto de cultura hacen difícil su definición:

“Los estudios culturales no son una sola cosa; se sitúan a caballo entre el ámbito intelectual y el académico y abarcan desde las antiguas disciplinas establecidas hasta los nuevos movimientos políticos, las prácticas intelectuales y los modos de investigación tales como la semiótica, el feminismo y el post-estructuralismo” (Rodríguez Pérez, 2009: 34).

Admitamos una premisa básica: los estudios culturales se ocupan tanto de las formas en las que los productos culturales ofrecen una determinada representación de la realidad como de los procesos de recepción y consumo por los que los medios intervienen en esa realidad. O en otras palabras, “cultural studies is concerned with all

those practices, institutions and systems of classification through which there are inculcated in a population particular values, beliefs, competencies, routines of life and habitual forms of conduct”⁷⁰ (Bennett, 1998: 28).

La atención se orienta hacia la llamada cultura popular o mediática —películas de Hollywood, música rock, publicidad, etc.— precisamente por su incidencia social, por su éxito e importancia en los procesos de configuración de la identidad de los individuos. Se analizan las audiencias y la incidencia ideológica de los medios en ellas; de manera evidente para Hall y para muchos de los que vendrán después, los medios son instrumentos de control al servicio de las clases dominantes que no reflejan la realidad sino que reproducen la estructura social dominante y mantienen o promueven determinados valores conservadores —cabe señalar que desde los estudios culturales se recuperarán conceptos de inspiración marxista como el de hegemonía de Antonio Gramsci o la noción de los aparatos ideológicos de Louis Althusser pero, al mismo tiempo, la mayoría de autores se distanciará del marxismo y de ideas como la lucha de clases (véase Igartua y Humanes, 2004: 143-147).

La preocupación por la (perniciosa) influencia de los medios, como decimos, va emparejada a la preocupación por los modos en los que los individuos pertenecientes a distintos grupos sociales decodifican los mensajes que reciben, con lo que el campo de investigación se abre —especialmente desde finales de los ochenta— hacia los estudios de género, identidad sexual, raza, etnia y, en general, hacia el multiculturalismo (véase Shohat y Stam, 2002). Así, las interpretaciones de *Rambo* (*Rambo: First Blood Part II*, George Pan Cosmatos, 1985) y de otras películas de acción de aquellos años como productos de la era Reagan y/o símbolos de una masculinidad machista y amenazada (Wood, 1986; Jeffords, 1989; Kellner, 2011) se alternan con trabajos que examinan las interpretaciones raciales y de género (véase Mayne, 2002) de películas como *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) o *Campo de sueños* (*Field of Dreams*, Phil Alden Robinson, 1989) e inciden en lecturas singulares y concretas por parte de minorías —John Fiske (1993), por ejemplo, presenta las de un grupo de vagabundos que, durante el visionado de *La jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988) en un albergue estadounidense,

⁷⁰ “Los estudios culturales se ocupan de aquellas prácticas, instituciones y sistemas de clasificación a través de los cuales se inculcan en la población determinados valores, creencias, competencias, modos de vida y formas de conducta”.

festejaban las escenas en las que los villanos atacaban las figuras de la autoridad y perdían el interés por la trama a medida que la figura del héroe se imponía en ella.

Los estudios culturales nos han enseñado, entre otras cosas, que las películas infantiles de Disney —y el sistema de producción del que forman parte— no son en absoluto inocentes: bajo el disfraz de la diversión y la espectacularidad, se ocultan estereotipos raciales y de género, una visión nacionalista de la historia y una idea de la libertad como consumismo que genera “identificaciones que definen Estados Unidos como blanco, suburbano, de clase media y heterosexual” (Giroux, 2001: 133). Las protagonistas son muñecas *Barbies* estimadas únicamente como objeto de deseo del hombre o como representante de un determinado modelo familiar. En *Aladdin* (John Musker y Ron Clements, 1992) la princesa Jasmine, además de objeto sexual, es el símbolo de su aspiración a ascender socialmente; la rebelde Ariel, en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, John Musker y Ron Clements, 1989), parece asumir con el matrimonio que su felicidad está estrechamente unida a un determinado tipo de hombre; en el caso de *Pocahontas* (Mike Gabriel y Eric Goldberg, 1995), que puede revertir algunos de los estereotipos de género, lo que cobra fuerza es una capciosa representación histórica: “Uno se pregunta cómo habría considerado el público esta película si el personaje fuera el de una mujer judía que se enamora de un rubio nazi ario mientras se ignoraba cualquier referencia al Holocausto” (Giroux, 2001: 110).

Sin embargo, al final no pocos estudios culturales convierten lo político en otro cliché. Es habitual encontrar en ellos posturas enfrentadas entre quienes despolitizan y quienes politizan; entre quienes celebran cualquier expresión de la cultura de los medios en favor de un espectador emancipado que no existe y entre quienes las repudian todas con una actitud paternalista y moralista; entre quienes eluden hablar de política y quienes quieren hacer política; el debate se torna decididamente fraticida cuando algunos diferencian bien pronto entre los progresistas de izquierda y los conservadores de izquierda⁷¹.

⁷¹ Desde la izquierda a la que se ha pretendido desplazar, Slavoj Žižek describe el fondo conservador de los estudios culturales que ven en el multiculturalismo su fundamentación: “la forma ideal de la ideología de este capitalismo global es la del multiculturalismo, esa actitud que —desde una suerte de posición global vacía— trata a cada cultura local como el colonizador trata al pueblo colonizado: como «nativos» cuya mayoría debe ser estudiada y «respetada» cuidadosamente. [...] el multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un «racismo con distancia»: «respetar» la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad «auténtica» cerrada, hacia la cual él, multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a una posición privilegiada” (en Zumalde, 2006: 191).

Por otra parte, demasiadas de las interpretaciones formuladas sobre el cine desde los estudios culturales resultan excesivamente simplificadoras y arbitrarias. Por ejemplo, Douglas Kellner asume rápidamente que *Instinto básico* “envilece a las lesbianas como pervertidas y depredadoras y representa a las mujeres como personas que quieren asumir el poder, detentar el control fálico masculino” (2011: 128) y tacha la película de machista y homófoba. No se plantea siquiera si la imagen de los personajes masculinos es acaso igualmente negativa (como ocurre) y si es posible ver al mismo tiempo el personaje de Catherine Trammell (Sharon Stone) en clave feminista como el de una mujer independiente y poderosa capaz de revertir las estructuras patriarcales⁷². Tampoco intenta interpretar la película en base a otros parámetros que podrían darnos más información sobre los contextos culturales (como cine de suspense heredero de Hitchcock muestra una evolución estilística manierista dentro del cine comercial, como película estadounidense de un cineasta holandés que años antes había realizado otra película de trama semejante en su país natal pero en la que el protagonista masculino era homosexual quizás nos sirva para revelar ciertos límites de la representación en el Hollywood de la época, etc.).

No se trata de argumentar que *Instinto básico* no es una película machista y homófoba —dada la reiteración de lecturas en ese sentido resultaría más que complicado rebatir que la película articula un juego de estereotipos tan tramposo como peligroso (entiéndase peligroso como la posibilidad de transmitir o reforzar una imagen degradante de las mujeres y de los homosexuales)— ni de negar que películas como *Rambo*, *La jungla de cristal* y *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984) “suscitaban el placer en torno a un comportamiento extremadamente masculino y violento” (Kellner, 2011: 50) y que pertenecían a un ciclo de acción que muy posiblemente estaba auspiciado por una ideología conservadora interesada en fabricar potentes imágenes de supremacía blanca. Se trata de recordar que las películas son polisémicas y polifónicas y que el espectador encuentra en el discurrir del relato audiovisual otras cosas además de placer e ideología:

⁷² Chris Holmlund recoge varias críticas realizadas por mujeres que apuntan en esta dirección: “Ruth Picardie wrote: ‘a dyke with two Ferraris who kills men? Now that’s a positive image!’” And Liz Gaist gleefully noted that “dykes, or should I say bisexuals, are portrayed as more beautiful than the average girl, which in the skewed world of Hollywood means that we are on the verge of becoming respectable” (Holmlund, 1994: 36).

“Más que defensores a ultranza del statu quo social o decididamente transgresores, los textos del cine popular se caracterizan por un alto grado de complejidad ideológica y por contradicciones constantes y productivas, contradicciones que a su vez reflejan la coexistencia de una serie de discursos ideológicos en su entorno cultural” (Deleyto, 2003: 23).

El problema de ciertos estudios culturales es que parece que una vez diagnosticada la carga ideológica de una película ya no se pueda (o deba) decir nada más. Como si el objetivo del análisis se tuviera que limitar a separar las películas conservadoras o reaccionarias de las liberales o progresistas en virtud de las lecturas singulares de algunos espectadores pertenecientes a una minoría o que supuestamente representan a una minoría (y a veces ni eso)⁷³. Pero películas como las citadas, ¿no nos permitirán decir todavía más de la cultura que las engendra y de la cultura que las recibe? ¿No habría que atender también, años después de su estreno, al progresivo reconocimiento que no pocas de ellas han tenido dentro del mundo del cine, tanto por parte de los críticos como de los profesionales? ¿No están ya muchas integradas en una historia del cine que las recoge como una nueva fuente de inspiración?

El contexto no se debería reducir al contexto originario de la producción (la carga ideológica del aparato industrial) y tampoco al contexto originario de la recepción (relacionado con el anterior pero en su condición de *blockbuster* o éxito de taquilla); habría que atender también a la evolución del contexto de la recepción. En nuestra opinión, hay que asumir que los espectadores son los que moldean la historia del cine y que ésta, a su vez, les moldea a ellos; ni son receptores pasivos de información, sometidos al texto, ni son libres para someter el texto a su voluntad (ni tampoco ese es el fin de la experiencia cinematográfica). Es un proceso complejo sobre el que los estudios culturales, las teorías de la cognición y la estética de la recepción arrojan luz.

Las películas no son inocentes pero el espectador tampoco. Al mismo tiempo, que la ideología se filtre en todas las instancias de sentido —que los creadores tengan una

⁷³ De hecho, Kellner opone *Buscando a Susan desesperadamente* (*Desperately Seeking Susan*, Susan Seidelman, 1985) a *Instinto básico*, *Platoon* (Oliver Stone, 1986) a *Top Gun* (Tony Scott, 1986), etc.; Giroux dedica varias páginas a convencernos de la misoginia de *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) y de la ignorancia del equipo artístico implicado en su producción, en contra de la opinión de críticas como Janet Maslin, Amy Taubin y Susan Faludi que incluso llegaron a alabar el filme como feminista (Giroux, 2005: 89-117).

ideología, que el texto sea una expresión ideológica del contexto en el que surge y que los espectadores quieran hacer valer su ideología— no implica que haya que concluir que lo único que importa en el arte y la cultura sea reconocer el componente ideológico. Digamos que la mirada crítica, que es necesario ejercer, no debe eliminar la experiencia estética, que tampoco se puede reducir al placer.

En nuestro país los estudios culturales han tardado mucho en hacerse un hueco (y ese hueco, aún hoy, no está muy claro). Hace menos de una década, Manuel Palacio todavía constataba la escasa legitimación universitaria de la cultura popular: “muy pocos docentes ven necesario utilizar el personaje cinematográfico de Torrente para hablar o escribir sobre la España contemporánea” (2007: 70), mientras que analizar los valores estéticos universales de otras grandes y respetadas películas sí les resultaba indiscutible. Investigaciones como las de Deleyto (2003), Palacio (2012) y Beatriz González de Garay y Juan Carlos Alfeo (2011; 2012) son referencias en un campo que ya se ha abierto, como reclamaba Palacio, a los estudios de género, identidad y representación, a la televisión y al cine popular. La senda que seguiremos nosotros es la de Deleyto y su noción de espectador crítico:

“el espectador crítico ha de ser capaz de dejarse llevar por la película y a la vez resistirse a su embrujo, identificarse y separarse, aprovechar lo que la película nos ofrece y observar lo que nos oculta, confiar en ella y ponerla permanentemente en duda” (2003: 18).

3.2.4. Cine y teorías de la cognición

Antes de *Post-Theory*, David Bordwell ya había publicado a mediados de los años ochenta un trabajo pionero sobre la narración cinematográfica (1996) en el que aplicaba nociones de la psicología cognitiva al estudio del cine. Las teorías cognitivistas permitían al autor norteamericano apostar por una vía que se opusiese a la concepción pasiva del espectador cinematográfico previa a los estudios culturales pero rechazando al mismo tiempo el ejercicio interpretativo potencialmente inagotable que los estudios culturales, de la mano de la posmodernidad y el posestructuralismo, habían puesto de moda. Bordwell consiguió situar en el ambiente universitario estadounidense su

paradigma cognitivo como una promesa en la investigación filmica (véase Fisher-Anderson, 1999).

Este paradigma cognitivo era un paradigma científico. Curiosamente, la misma validez metódica que en Europa había esgrimido la semiótica, se esgrimía contra ella desde Estados Unidos. Para estos autores (véase Carroll y Bordwell, 2012), el anterior paradigma Metz-Althusser-Lacan se había agotado; la semiótica, como el psicoanálisis y el marxismo, había llegado a un punto muerto y había contribuido al triunfo de unos análisis cinematográficos dogmáticos y doctrinarios que allanaban el camino a los culturalistas. En todas partes, los profesores enseñaban a los estudiantes la “Gran Teoría” —un conglomerado o pastiche que incluiría tanto a Lacan y Barthes como a Foucault y Baudrillard— sin pararse demasiado a pensar, repitiendo sus presupuestos más bien como una inopinada e inopinable cuestión de fe:

“Graduate students are encouraged to go beyond any writer’s explicit case to probe what she or he takes for granted. Once the student keeps probing, and particularly if she or he reads associatively and metaphorically, she or he can arrive at very general assumptions—not only about film but about the nature of existence, of social life, of the mind and history. Often these assumptions are remarkably banal ones, or they do not affect the specific arguments of the text; nevertheless, students are encouraged to make them overt”⁷⁴ (Bordwell, 2012: 21).

En nuestra opinión, buena parte del éxito de las obras amparadas por el paradigma cognitivo no se debe tanto a la propuesta de investigación o a sus análisis cinematográficos como a la actitud crítica que exhiben respecto a las anteriores rutinas teóricas y críticas. O, mejor dicho, a la lucidez y escurpulosidad con las que tratan de desmontar cada uno de los argumentos de los otros enfoques ya asentados. Barbara Fisher-Anderson recoge en las líneas programáticas del proyecto esa voluntad cuando afirma que

⁷⁴ “Se anima a los estudiantes a ir más lejos de lo es explícito para probar aquello que ella o él dan por sentado. El estudiante continúa interpretando, y sobre todo si lee en clave asociativa y metafórica, puede llegar a supuestos muy generales —no sólo sobre el cine sino sobre la naturaleza de la existencia, de la vida social, de la mente y de la historia. Normalmente estas suposiciones son extraordinariamente banales, o no afectan a los argumentos concretos del texto; aún así, los estudiantes son animados a hacerlas”.

“a pesar de que rara vez una afirmación puede ser inequívocamente demostrada como cierta, las afirmaciones sin base pueden frecuentemente ser demostradas como falsas. Por mucho tiempo, la teoría del cine ha sido acrítica e irreflexiva acerca de sus propias teorías y prácticas” (1999: 27).

El libro de Noël Carroll sobre el género de terror es un compendio crítico excelente de los modelos previos: de la insuficiencia del concepto de identificación para analizar las respuestas emocionales de los espectadores, de los problemas de la analogía entre las emociones articuladas en el género de terror y las suscitadas por la experiencia religiosa, de la especificidad de las interpretaciones psicoanalíticas, etc. Pero después de todo, la conclusión de Carroll se revela extraordinariamente poco concluyente: su teoría, en la forma abreviada por él mismo, es que “el terror atrae porque las anomalías nos llaman la atención y despiertan la curiosidad”⁷⁵ (2005: 402).

A su vez, otro de los libros más influyentes de Bordwell es una metacrítica, una crítica diagnóstica de la crítica (y teoría) cinematográfica; un exhaustivo recorrido que muestra los mecanismos y las falacias que sostienen la sobrecargada estructura de lo que él denomina “Interpretación S.A.”. Dado que es humanamente imposible acabar con la interpretación, al menos litiguemos contra ella: “Sean cuales fuesen las virtudes que posee la interpretación, pueden verse perfectamente superadas por sus defectos y excesos” (Bordwell, 1995: 284).

Este pleito es comprensible, incluso conveniente, y se enmarca dentro una reconocida tradición norteamericana en contra de la interpretación (Sontag, 2005). No obstante, Bordwell sabe que la llamada al cese de la actividad interpretativa corre igualmente el riesgo de convertirse en “una treta teórica para dar publicidad a la propia interpretación” (1995: 285) así que, más que prescribir su fin, le preocupa insistir en sus principios, ejercer una tutela. La fantasía de Steiner nace de una preocupación semejante: el temor a que el intérprete devore al artista, consciente de que el lenguaje

⁷⁵ Carroll, lógicamente, se defiende de sí mismo: “Tres observaciones me parecen apropiadas: primero, la búsqueda exhaustiva misma de la explicación de los fenómenos puede tender a hacer que la solución parezca un lugar común y trivialmente amplia, aunque no lo sea; segundo, que la teoría parezca de sentido común no es algo que pese en su contra, pues no hay ninguna razón para pensar que el sentido común no pueda contribuir a la inteligencia de las cosas; por último, tal vez como corolario a esta última observación, el recurso a fuentes arcanas por parte de las explicaciones alternativas no es necesariamente una virtud a favor suyo” (2005: 402).

permite decirlo todo pero desoyendo que no todo lo dicho tiene el mismo valor⁷⁶. Nosotros compartimos esa preocupación. En realidad, la inmensa mayoría de autores que hemos citado hasta el momento también la comparten, e incluso suelen argumentar una serie de variables (como la coherencia de su discurso o la observancia de una premisa ideológica o social) para limitar sus propias interpretaciones. Sin embargo, es cierto que en el territorio de la deconstrucción y de los estudios culturales los muros que contienen las interpretaciones son de papel —no diremos que por una cuestión de esencia pero sí de necesidad (como hemos visto, “no-hay-nada-fuera-del-texto”, la ausencia de sentido es lo que permite el juego de la deconstrucción). Y en todo caso, es cierto que en la sección de cine de cualquier biblioteca las interpretaciones supuestamente “libres” parecen no tener coto.

Lo que, por su parte, Bordwell promueve es una poética formalista vinculada a los estudios de iconografía de la historia del arte —tomando así distancia respecto al encuentro o debate semiótico entre cine y lenguaje— con el fin de investigar los significados referenciales y explícitos que se pierden y ganan con el paso del tiempo. Esto es, Bordwell presta atención a los significados literales y a la comprensión de las películas antes que a la multitud de interpretaciones posibilitadas por la “Gran Teoría”, convencido de que:

“puestos sobre la mesa los factores empíricos y conceptuales que han regido históricamente la producción física de los productos cinematográficos, aclararía de una vez por todas qué tipo de decisiones compositivas dependen de opciones deliberadas de un realizador, y cuáles se derivan de los imperativos industriales de un trabajo colectivo o de las convenciones estandarizadas que predominan en cada contexto geohistórico” (Zumalde, 2006: 171).

Así, en la creación de significados, la teoría cognitiva señala nítidamente hacia tres factores que interáctuan entre sí: “las *capacidades perceptivas*, que nos permiten ver una continuidad en el movimiento y la luz en lugar de una mera sucesión de imágenes fijas; el *conocimiento previo* y la *experiencia* (derivados tanto del mundo real, como de

⁷⁶ Steiner encuentra un ejemplo que ilustra la diferencia de un modo bastante convincente: “No hay comentarista, crítico, teórico estético o ejecutante, por magistral que sea, que, hablando con toda sinceridad, no prefiera ser fuente de enunciado y creación primarios. En las cortes bizantinas existieron eunucos poderosísimos; también ha habido críticos o deconstruccionistas magistrales con la creación. A pesar de todo, la diferencia básica sigue en pie” (2007: 173).

otras películas o representaciones artísticas), y el *material y la estructura del propio filme*” (Hernández-Santaolalla, 2010: 209-210). De este modo, Bordwell hace hincapié en lo empírico e investigable, señalando hacia un conocimiento susceptible de ser objetivado o valorado con parámetros científicos. Lo más destacable, no obstante, es que su enfoque presta atención tanto a las formas cinematográficas de la película como a los esquemas cognitivos del espectador.

3.3. La estética de la recepción

Hasta aquí hemos buscado en la hermenéutica de Gadamer los fundamentos filosóficos de la empresa interpretativa y hemos trazado un pequeño mapa del cine y la universidad que, esperamos, nos sirva como punto de partida y de avituallamiento. Ahora iremos —volveremos, si tenemos en cuenta nuestra deuda de la introducción con Eagleton y Steiner— a la teoría literaria: esta vez será la Escuela de Constanza la que nos ofrecerá una vía de análisis de los objetos estéticos; vía que, siguiendo a Rodríguez Merchán (2007: 57), busque aunar en vez de oponer las potencias o virtudes de la mirada crítica y de la mirada teórica.

No queremos, precisamente por eso, detenernos en una historia de desencuentros — historia que, no obstante, ya ha sido apuntada en sus orígenes: los teóricos suelen esgrimir el rigor metodológico frente a la palabrería de los críticos, los primeros se ven a sí mismos como médicos modernos⁷⁷ mientras que los segundos (que, para lo bueno y para lo malo, estaban antes) les ven como destripadores o estudiantes de ciencia forense⁷⁸. La actitud de desprecio con la que la teoría a veces mira a la crítica y viceversa debería ir quedando atrás. Es tan difícil negar el valor comunicativo de la crítica como abjurar de las conquistas teóricas, conquistas metódicas de la universidad que han calado a su vez en la crítica; y tampoco nadie negará que algunas de las

⁷⁷ “Si el crítico actúa sobre el texto como un chamán investido de ciencia infusa, el analista opera el discurso como un cirujano pertrechado de un utillaje conceptual y unas técnicas concretas que le permiten auscultar los mecanismos internos de funcionamiento de ese organismo” (Zumalde, 2011: 20).

⁷⁸ El crítico francés Jean-Michel Frodon narraba así la relación entre el cine y la universidad: “De manera lógica, pero peligrosamente, una vez que entró en la universidad el cine cayó en las redes de los procedimientos analíticos y discursivos, elaborados para otros terrenos (a empezar por la semiología y la sociología, seguidas por el psicoanálisis, la historia, la estética según las categorías del arte clásico, la economía). Todas ellas tienen en común que tratan las películas como ranas muertas despedazadas con la ayuda de escalpelos forjados para otros usos” (en Liandrat-Guigues y Leutrat, 2003: 109).

mayores aportaciones al saber del cine han venido de la crítica —¿qué teórico podría discutir a Bazin?— ni que muchas veces la crítica, al vivir en la inmediatez de los estrenos, se ve lastrada por su falta de distanciamiento.

Cabe recordar, además, que existe una alianza crítica-teórica que es convalidada día tras día en la práctica profesional —por citar algunos nombres, en nuestro país catedráticos como Santos Zunzunegui, Jesús González Requena o Eduardo Rodríguez Merchán han ejercido la crítica. En nuestra opinión, esta alianza es posible gracias a que en la experiencia del arte, un artefacto o producto cultural —el texto como un conjunto de signos carente de sentido al no haber sido actualizado por ningún lector (espectador) — pasa a ser un objeto estético —la estructura de signos que el lector (espectador) asume y convierte en significativa. Gracias a que el texto (la película) y la obra de arte no se confunden, pues entre una y otra media alguien que ve, lee y mira: “La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector”, dirá Wolfgang Iser (1989a: 149). Pero remarquemos que la distinción establecida en los años cuarenta del pasado siglo por Felix Vodička entre artefacto y objeto estético y sus reflexiones en torno a la relevancia que tienen en la estética las concreciones críticas de las obras siguen siendo igual de válidas para el cine que para la literatura (véase Vodička, 1989).

La crítica cinematográfica no sólo orienta la experiencia del público ante una película y acerca el cine a los consumidores (o, expresado de un modo más pesimista, publicita los estrenos de la industria) sino que, como concreción histórica, aporta al analista que sabe manejar y examinar material tan diverso una valiosa información: sobre la norma y la convención crítica de una época, sobre las expectativas del público y sobre las interpretaciones dominantes en un momento preciso —en realidad, todo ello contribuye a una misma operación de índole cambiante e interminable, la de la inserción de la película en una determinada historia de las películas.

Toda recepción (incluida la del analista, por supuesto) sucede en un contexto temporal dado y todo espectador lo es siguiendo las pautas que marca ese contexto y su propia experiencia personal: el nombre del director de la película (como autor con una trayectoria sobre la que el espectador ha hecho ya una serie de valoraciones), los nombres del reparto o de los productores y de otros miembros del equipo técnico y artístico (su presencia y conocimiento se asocia igualmente a un tipo de recepción) y la adscripción de la película a un género pero también la pertinencia o relevancia histórica

o personal que consideremos tenga el tema tratado en la película o la propia película, nuestra posición como sujetos socialmente constituidos (las diferencias de clase, sexo, religión, etc.) y las críticas que leemos y los comentarios que escuchamos, entre muchas otras variables. Tales circunstancias, tales horizontes de expectativas, implican actualizaciones e interpretaciones diferentes, a veces contrapuestas pero no necesariamente erróneas, de una película: en realidad, lo que ocurre es que una misma película nunca es la “misma” obra.

3.3.1. La historia del espectador

En estos últimos párrafos no hemos hecho más que aplicar al cine ideas muy básicas de la estética de la recepción. Ésta fue impulsada en la literatura por Hans-Robert Jauss desde la Escuela de Constanza; la *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, el discurso que pronunció en aquella universidad el 13 de abril de 1967, sentó las bases de una aproximación a los textos literarios que pondría en valor, antes que la historia de los autores y de las obras, la historia de sus lectores (véase Jauss, 2000). Es importante que indiquemos, frente a los reproches que pronto se le hicieron, que esta historia de los lectores no tenía por objetivo relegar al olvido las otras instancias de sentido, sino presentar un nuevo marco teórico común más fiel con la experiencia estética y, por tanto, más justo con los derechos de los lectores: “El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores” (Jauss, 1987: 73).

Jauss, Wolfgang Iser y Stanley Fish serían los nombres preeminentes de estas primeras investigaciones sobre los lectores, aunque los enfoques de cada uno de ellos diferirían en alcance e influencias⁷⁹. Fish, estadounidense y el más joven de los tres, no fue profesor en Constanza pero sus ideas —que, a grandes rasgos, desarrollaron el

⁷⁹ Asimismo, se pueden investigar los antecedentes de la estética de la recepción o, mejor dicho, las obras y autores que anticiparon esa preocupación por la recepción, y encontraremos algunos muy lejanos en el tiempo —por ejemplo, en su *Poética*, Aristóteles ya había integrado en sus reflexiones sobre la tragedia la emoción o efecto que ésta generaba en el espectador. Sobre la evolución de los modos de comprender desde el arte al sujeto que mira, remitimos a la genealogía del espectador que traza Luis Puelles Romero (2011) y al seguimiento que de la metáfora del naufragio en relación a su observador hace Hans Blumenberg (1995) —lo que en estos trabajos se pone de manifiesto es, precisamente, que la figura del espectador no ha sido siempre la misma figura.

pragmatismo de Richard Rorty dentro del ámbito de la crítica literaria— y especialmente su concepto de “comunidad interpretativa” se asocia con facilidad a los estudios de la recepción; partiendo de la fenomenología de Roman Ingarden, las investigaciones de Iser sobre la estructura apelativa de los textos y sobre el lector implícito tendrían una importante influencia, sobre todo en el mundo anglosajón; Jauss encontró en Gadamer, en su hermenéutica del diálogo, en su reflexión sobre la noción de horizonte y en su rehabilitación del concepto de prejuicio como herramienta de comprensión, las bases de su estética.

Los prejuicios como formas que hacen posible el entendimiento dentro de una tradición⁸⁰; el horizonte de expectativas, del autor (inscrito en la obra) y del receptor (que se modifica con el paso del tiempo), como medio que nos permitiría “objetivar” las concreciones históricas de la experiencia estética y la fusión de horizontes como culminación de un proceso dialógico propio de dicha experiencia (véase Iglesias Santos, 2000: 51-90). Sobre estas bases, Jauss entiende su proyecto, la hermenéutica literaria,

“como la tarea de interpretar la relación de tensión existente entre texto y presente, como un proceso, en el que el diálogo entre autor, lector y nuevo autor analiza la distancia temporal, mediante el movimiento de ida y vuelta de pregunta y respuesta —de respuesta originaria y pregunta actual—, concretizando el sentido siempre de una manera diferente y, por tanto, más rica” (Jauss, 1986: 23).

En realidad, aunque la noción de horizonte de expectativas sí alcanzó popularidad (las más de las veces, eso sí, confundiéndose o equiparándose a la situación del espectador), cuando leemos sobre la teoría de la recepción cinematográfica descubrimos que casi nadie alude a la estética de la recepción literaria —tal vez porque ésta, debido probablemente a una herencia hermenéutica, prefiere ocuparse de las obras del pasado antes que de las obras del presente. En la actualidad, ni las teorías cognitivas ni los estudios culturales, a pesar de poner el acento en cómo comprenden los espectadores, se refieren explícitamente a la Escuela de Constanza. Víctor Hernández-Santaolalla (2012; 2010) es uno de los autores que sí ha realizado ese itinerario (de la teoría de la literatura

⁸⁰ Gadamer, señalando hacia el prejuicio ilustrado contra los prejuicios, distingue entre prejuicios legítimos e ilegítimos: los primeros “nos proporcionan acceso a la cosa misma; los otros obstaculizan ese acceso” (Grondin, 2003: 138). Pero todo entender se produce siempre bajo la existencia de supuestos, de juicios previos o juicios preconcebidos (“prejuicios”), la mayoría legados de una tradición, que dirigen nuestras interpretaciones.

a la teoría del cine y, en su caso, también a la teoría de la publicidad) conectando el nombre de Jauss con los de Janet Staiger (1992; 2000) y Judith Mayne (2002). Del recorrido histórico de Hernández-Santaolalla se colige, además, la deriva fundamentalmente empírica de la teoría de la recepción cinematográfica, centrada en los espectadores explícitos y, sobre todo, en las audiencias.

El cine es, por excelencia, el arte y la industria de la recepción. Si bien es cierto que ningún arte existe sin aquel que lo contempla, decir esto es aún más pertinente en el caso del cine; la distinción entre artefacto y objeto estético de Vodička es más evidente todavía en este caso que en el de la literatura. Pensemos en los orígenes del cine. Su nacimiento se fecha unánimemente el 28 de diciembre de 1895. Por entonces se habían registrado ya alrededor de unas treinta patentes de máquinas similares al cinematógrafo de los hermanos Lumière, capaces de registrar el movimiento —el kinetógrafo de Edison, el bioscopio de los hermanos Skladanowsky, etc. Pero el día que pasó a la historia fue el de la primera proyección pública, en el Grand Cafe del Boulevard des Capucines de París, del invento de Louis y Auguste Lumière. El cine nació el día de su exhibición, no el día de la filmación ni el día del descubrimiento técnico. El día en que una película se proyectó en una pantalla, dentro de una sala, ante un público congregado para dicho evento.

Pensemos en la materialidad del cine. Éste siempre ha sido mucho menos que el libro o que el cuadro para el lector-espectador: soporte fotoquímico, celuloide insignificante de más o menos anchura, entre 8 y 70 milímetros —y ahora, con el paso al digital, una serie de números, una información almacenada en un código binario. El cine, en su estricta materialidad, no es ni siquiera un artefacto. Pensemos en la mecánica del cine. Luz sobre una pantalla: en realidad, una serie de fotogramas dispuestos uno tras otro que crean la impresión, la ilusión, de movimiento; es el efecto phi el que hace que percibamos movimiento allí donde “sólo” hay una sucesión de imágenes fijas. Así que también en una dimensión no tan estrictamente material ni histórica, el cine necesita ser visto para ser. Ni siquiera tendríamos que aludir al negocio de Hollywood para justificar que el cine se debe a sus espectadores.

Por lo tanto, cualquier estudioso (investigador, educador) del cine debería atender, aun como un mínimo gesto de cortesía, a los espectadores. Además, atender a la integración de la obra en su contexto originario y a la actualización de la obra en

nuestro contexto y en otros contextos no tiene porqué implicar perder de vista las obras; bien podría ser, de hecho, un método apropiado para no alejarnos del objeto estético. Janet Staiger, desde las nuevas teorías de la recepción cinematográfica, ha sido capaz de prestar atención a las múltiples dimensiones de las películas y por eso resulta tan oportuna su invitación a volver a pensar la historia del cine como:

“a diverse set of modes of address, modes of exhibition, and modes of reception that have always been concurrent even if certain parts of these modes are in dominance in particular situations (the addresses of a film, the conditions of exhibition, the parts of the program being watched, the personal interpretative behaviors of the spectator)”⁸¹ (2000: 24).

En su análisis de los significados culturales de *El silencio de los corderos*, película recibida con controversia en el momento de su estreno por los colectivos homosexuales y feministas⁸², Staiger rechaza que exista un sentido inmanente al texto pero también que existan los “lectores libres” (2000: 162). Nosotros compartimos esas premisas. No abandonaremos el cine (ni la historia del cine) para estudiar las audiencias (un tema más propio, al fin y al cabo, de la sociología), aunque evidentemente nos referiremos a ellas. Siguiendo también el referente literario de Jauss, nuestro interés no aspira a ser totalizador y nuestras conclusiones no alcanzarán un estatuto universal: la metodología que proponemos no es dependiente de ninguna teoría del cine porque lo es de todas.

Necesitamos de otras aportaciones, y por eso hemos prestado atención a la hermenéutica, a la semiótica, a los estudios de la narración, al psicoanálisis, a los estudios culturales y a las teorías de la cognición. Una limitación metódica tal no debería observarse con displicencia: podremos investigar y enseñar un conocimiento no estrictamente científico que la estética articula en su acontecer histórico y que no se

⁸¹ “un conjunto diverso de modos discursivos, modos de exhibición, y modos de recepción que siempre han sido simultáneos incluso si algunos de esos modos han sido dominantes en situaciones particulares (los discursos del filme, las condiciones de exhibición, las partes del programa que se ven, las conductas interpretativas personales del espectador)”.

⁸² Por un lado, la caracterización del asesino en serie “Buffalo Bill” (Ted Levine) remite a estereotipos gays, lo que, con independencia de las intenciones de los creadores, parece a la luz del contexto —el de la epidemia de SIDA en medio de una dura lucha de gays y lesbianas por el reconocimiento de sus derechos— cuanto menos irresponsable en tanto que asocia el mal y las conductas psicópatas a la homosexualidad. Por otro lado, la imagen de una protagonista femenina, la agente del FBI Clarice Starling (Jodie Foster), es abiertamente feminista como representación positiva de una mujer trabajadora abriéndose paso en una sociedad patriarcal. La dificultad de evaluar el filme al margen de la ideología dominante —o, mejor dicho, de etiquetarlo (de condenarlo como homófobo o defenderlo como feminista)— se hizo aún más notoria cuando diversos medios sensacionalistas publicaron que Jodie Foster era lesbiana.

refiere a ninguna esencia absoluta; un conocimiento que no tiene porqué supeditarse a una disciplina concreta ni verse reducido a un saber de categorías simplificadoras y opuestas —como la distinción entre una estética marxista y una estética burguesa a la que se enfrentaba Jauss, o la tendencia dentro de los estudios culturales a calificar todo texto como conservador o progresista, o las historias del cine que dividen las formas cinematográficas en compartimentos estancos (cine clásico y cine moderno, cine de atracciones y cine narrativo, etc.).

3.3.2. La actividad del espectador

Los espectadores a los que el cine se debe no son meros receptores pasivos de información, frente al cliché repetido durante décadas, sino que participan activamente en el proceso de construcción de sentido de las películas. En la llamada sociedad multipantalla —ordenador, televisión, móvil, *tablet* y consola como ventanas al mundo— nadie discute ya la actividad del espectador pero esto no ha sido siempre así. Y de hecho, asumir desde los estudios del cine que el espectador de hoy sí es activo mientras que el espectador de ayer no lo era, es mantener (o reforzar) ese viejo cliché. Por supuesto, es evidente que los nuevos modos de recepción crean nuevas audiencias, con características diferenciadas y que la actividad que esperamos del espectador que se sienta en una sala de cine y come palomitas es distinta de la del que ve la película en una *tablet* y la comenta al mismo tiempo en una red social:

“La nueva audiencia (o audiencia creativa) tiene como primer característica su actividad, su capacidad de transformarse en emisor. Pero la segunda singularidad, tan importante como la primera, y que pasa desapercibida con frecuencia, es que se trata de un consumo individual y sin espacio físico. Es decir el espectador audiovisual actual representa un cambio radical, ya no debe acudir a un espacio (sala de cine) y sumarse a una colectividad anónima y desconocida para contemplar la obra, sino que lo hace de una forma individual, sin espacio físico necesario (ya que se trata de virtual) y, se espera de él, una respuesta activa” (Deltell y García, 2013: 209).

Sin embargo, dado que como analistas nos interesa delimitar los significados cinematográficos, de lo que aquí nos ocuparemos es de la actividad misma del espectador como espectador cinematográfico (que comprende e interpreta) y no

necesariamente reemisor digital (que también comprende e interpreta, pero que participa y se muestra simultáneamente en un foro virtual). Por eso es necesario que vayamos un poco más atrás para combatir el menosprecio a los espectadores “tradicionales”. Un ejemplo paradigmático de ese menosprecio lo encontramos, curiosamente, entre los representantes de la estética de la recepción literaria de la que partimos. En un texto en el que intenta justificar porqué una adaptación cinematográfica de una novela⁸³ jamás será superior a su fuente original, Wolfgang Iser afirma que:

“La versión filmada de una novela neutraliza la actividad de composición propia de la lectura. Todo puede ser percibido físicamente sin que yo tenga nada que aportar ni que los sucesos requieran mi presencia. Por esta razón no sentimos la precisión óptica de la imagen percibida, por contraposición a la imprecisión de la representada, como un enriquecimiento ni una mejora, sino como un empobrecimiento” (Iser, 1989: 156).

Es un error considerar que los sucesos proyectados no requieren la presencia de un espectador y es un error pensar que la imaginación de éste queda fatalmente contenida durante la proyección de una película. De hecho, que en el lenguaje cotidiano nos podamos referir al cine como la “fábrica de sueños” ya desarma en gran medida la argumentación de Iser. ¿Qué ocurre con las posibilidades narrativas del relato que el espectador, tal y como sucede en la literatura con el lector, debe ir actualizando para seguir adecuadamente la historia? ¿Qué ocurre con las emociones que la historia suscita, qué ocurre con las asociaciones (intracinematográficas y extracinematográficas) que el espectador establece? ¿Y qué hay de ese otro espacio de (casi infinita) riqueza que no existe en la literatura y que en el cine sí se articula, precisamente por su condición de representación óptica precisa que sucede dentro de unos límites, que es el fuera de campo? Al ver una película, como dice Bordwell, el espectador hace mucho más que percibir el movimiento o reconocer las imágenes y los sonidos: “el espectador *piensa*” (1996: 33). Mientras vemos películas percibimos, pensamos e imaginamos: en el ejercicio de la contemplación (distinto al ejercicio de composición de la literatura) y

⁸³ En su reflexión, Iser menciona la novela *Tom Jones*, de Henry Fielding. Aunque no se refiere específicamente a ninguna película, cabe suponer que al escribir tenía en mente la adaptación dirigida por Tony Richardson, *Tom Jones* (1963), uno de los mayores éxitos de la historia del cine británico, nominada a diez premios Oscar y ganadora de cuatro (película, director, guión adaptado y música) y, curiosamente, hoy bastante devaluada.

en el ejercicio de adaptar nuestras expectativas al relato según avanza éste (los mundos posibles se actualizan de modo similar en cine y literatura).

El espectador no crea *ex nihilo*⁸⁴ pero, desde luego, el espectador crea: “Los datos sensoriales de un filme específico suministran los materiales a partir de los cuales los procesos inferenciales de percepción y cognición construyen significados. Los significados no se encuentran sino que se elaboran” (Bordwell, 1995: 19). Bordwell es neoformalista, analiza la estilística y la poética de las películas desde una perspectiva historiográfica, seguro de que ellas dirigen nuestras interpretaciones y, por tanto, las circunscriben a un marco determinado, pero niega que dichas formas se basten a sí mismas: “En una película determinada, cualquier elemento puede ser portador de un significado abstracto, o no serlo. Todo depende del esquema conceptual, el contexto intrínseco y las normas históricas” (Bordwell, 1995: 294). La semiótica, por su parte, deposita demasiada fe en ellas: ¿creer que todo (o que todo lo que el cine nos puede dar) está en la propia película no es acaso una ficción tan problemática como que creer que el espectador pueda pensar (y decir) cualquier cosa de una película?

Hemos explicado que la semiótica se permite decir del contexto sólo aquello que encuentra en el texto —lo que la mayoría de las veces abocará a otra hegemonía de la producción, a otro olvido de la recepción. Pero ¿no está nuestra comprensión del contexto a partir de un texto orientada a su vez por nuestro propio contexto? ¿Puede estar el analista razonablemente seguro de que las ideas previas que tiene del contexto en el que se produjo la película no son las que le han permitido discriminar entre unas formas y otras para elaborar un discurso coherente sobre ello? Por otra parte, es indiscutible que el análisis nos exige confiar en la significatividad de las películas pero esta confianza debe tener límites y no podemos esperar todo del texto —esto acabaría siendo como creer que la información que sí que guardan las películas fuera expresada en cada visionado con la concisión de un listado telefónico o la precisión de un catálogo de muebles.

⁸⁴ Nadie —ni lector, ni escritor, ni pintor, ni cineasta, ni músico, etc.— crea algo de la nada. No está de más recordarlo: “Si el poeta mediocre se determina a no leer ni a los clásicos ni a sus contemporáneos, para impedir que el grito de su alma resulte descolorido por influencias tales, parece bastante probable que el gran poeta sea hombre de gran memoria. La idea de la creación y de la imaginación como *creatio ex nihilo* se revela por tanto como la patraña más nefasta que ha rodeado nunca a las cuestiones artísticas, y tanto más absurda en cuanto una creación tal se aliaría con la sensibilidad, o sea con la retención por excelencia” (Ferraris, 1999: 34).

Es cierto que la semiótica supo introducir en su reflexión la figura del espectador, pero en cierto modo convirtió para ello al texto en una instancia de sentido todavía más poderosa. Explica Casetti que en los años setenta, influida por la deconstrucción y por la hermenéutica, la semiótica dejó de ver la figura del espectador como la de un mero decodificador, receptor o destinatario, para empezar a considerarle un interlocutor o *partner comunicativo*, “un cómplice sutil de lo que se mueve en pantalla” (1989: 22); el espectador no sólo aplica un código para descifrar un mensaje, también se involucra en la narración y debe poseer un saber abierto que le permita entender lo que ve y oye. Sin embargo, su hacer seguirá siendo un hacer sometido al texto, un hacer que parece más bien el de cumplir con un papel que otro ha escrito para la representación. Para la semiótica, el espectador es un “sujeto práctico” en la medida en la que asume el lugar al que las marcas de la película le emplazan —esto es, en la medida en la que asume que poco puede frente al texto:

“el espectador querido y delineado por el film puede hacer de su propio papel una certeza: esperará firmemente encontrar algo con lo que compararse en la performance técnica [...]; esperará firmemente tener que tomar la actitud de un sujeto «práctico» [...]; esperará firmemente ser puesto en condiciones de seguir los movimientos de la cámara. Sabe que aquella es su posición, y que la podrá mantener sin problemas” (Casetti, 1989: 93).

Esta idea de espectador tiene su origen en la hipótesis de Umberto Eco sobre el “lector modelo”, una noción similar a la del lector implícito de Iser y que se define como “un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (Eco, 1993: 89). Es decir, lector implícito, lector modelo, suposición presente en el propio texto —puesto que todo autor cuenta de antemano con que se dirige a un lector— que no se corresponde con ningún lector concreto; lector que no es lector sino texto, o huecos del texto, estrategias de lectura que un autor propone (más o menos deliberadamente) y el texto dispone (como condición necesaria para su lectura). Por supuesto, esta función del lector modelo o del lector implícito se puede y debe investigar como instancia de sentido y como parte constitutiva del texto, pero no habría que confundirla con la función del lector explícito. Del individuo concreto que lee.

Negándose a ocupar un lugar predeterminado en la representación cinematográfica o prefigurado por el cineasta, poniendo en duda que lo único que la película le permite es adoptar el punto de vista vinculado a una narrativa y a un estilo, el espectador explícito se afirma como sujeto activo que imagina, piensa y construye.

Por un lado, tenemos la perspectiva cognitivista de Bordwell, para el que los espectadores pueden construir cuatro tipos posibles de significados al ver una película: referencial, explícito, implícito y sintomático. El referencial es el significado que el espectador construye sobre la diégesis y la historia, “el mundo del filme” (1996: 24); el explícito implica un nivel superior de abstracción, en tanto que el espectador asigna “un significado conceptual u «objeto» a la *fábula* y *diégesis* que ha construido” (*ibidem*: 25), esto es, el espectador entiende que la película dice algo; el implícito o simbólico se identifica con los temas o cuestiones de fondo de los que se supone que la película trata indirectamente; el sintomático o reprimido sería el significado que “la obra divulga «involuntariamente»” (*idem*). Los dos primeros significados son los llamados habitualmente literales, que Bordwell restringe a los procesos de comprensión, mientras que los otros dos son el resultado de procesos de interpretación, hacia los que el autor muestra bastantes reservas.

Por otro lado, tenemos la perspectiva de los estudios culturales. Para Stuart Hall, frente a las películas —productos de consumo, contenedores de ideología— los espectadores podían ejercer tres estrategias de lectura distintas: una lectura *dominante* —el espectador que acepta la ideología dominante—, una lectura *negociada* —el espectador que la acepta con reservas, generadas por una situación personal contradictoria respecto a ella— o una lectura *resistente* —el espectador que establece una relación de oposición directa con la ideología dominante contenida en la obra. Las tres estrategias, además, no se excluyen entre sí para un mismo espectador respecto a la misma película, puesto que “la lectura resistente en un eje (la clase, por ejemplo) puede convivir con una lectura dominante en otro eje (la raza, por ejemplo), y así en todas las permutaciones de identidad y filiación social” (Stam, 2001: 268).

Lo que desde un lado y otro se pone de manifiesto es que el espectador no se puede reducir a un hueco dejado en el texto; que al lado del espectador implícito hay un espectador explícito y que toda recepción tiene unos presupuestos cognitivos; que a las formas cinematográficas les dan sentido otras formas psicológicas, sociales, ideológicas

y culturales. Por lo tanto, una hermenéutica del cine debería hacerse cargo de la historia del cine en relación a los espectadores, pero sin que eso implique ignorar al espectador explícito para conciliarnos con el espectador implícito, ni salir de la sala de cine para perseguir a un espectador explícito. Nos movemos, pues, entre dos aguas; apuntar al espectador, según Judith Mayne, es apuntar a la fricción, al punto de tensión, entre el sujeto (*subject*) textual y culturalmente constituido y la persona real (*viewer*) que ve las películas (2002: 38).

Las coordenadas en las que inscribimos nuestro trabajo marcan que las concreciones de las obras y las múltiples lecturas (críticas e interpretaciones hechas a lo largo del tiempo) posibilitan el análisis; por eso no sólo veremos películas sino que haremos un esfuerzo por entenderlas a través de las críticas que han recibido. Buscaremos traducir o al menos aclarar un diálogo en el que ya estamos inmersos: el del intercambio de preguntas y respuestas entre nosotros y los diversos textos (películas, críticas, libros) y el que concedemos a los propios textos cuando interpretamos que entre ellos también hay cruces, preguntas y respuestas.

Las películas nos ayudan a conocernos mejor a nosotros mismos y a la sociedad de la que formamos parte; y el cine, hemos afirmado, necesita ser visto para ser. El análisis, por tanto, no debería ignorar al espectador que hay en todo analista. En nuestra opinión, imponer al analista un férreo modelo de análisis que seguir acaba por limitar el potencial de las películas, pues el cine es ante todo una experiencia personal. Ahora bien, también sostenemos que lo más relevante de esa experiencia no se ciñe exclusivamente a los procesos psíquicos o psicológicos ni a los esquemas ideológicos o culturales de los espectadores. Lo significativo de esa experiencia es la experiencia misma del encuentro con la alteridad que se da de modo distintivo en ella. El cine, experiencia personal y experiencia estética. Y el arte es ese espacio libre de juego que “en su acción poderosa, no dominable y, por ello, «subversiva», se sustrae, siempre y de nuevo, a cualquier avasallamiento ideológico y dominio de las instancias sociales” (Jauss, 1989b: 215). Lo que habría que admitir es que en una cultura mediática cualquier película podría suscitar una experiencia estética.

PARTE II

Una visión histórica: violencia, religión y cine

1. La violencia y la religión en la historia

1.1. Violencia

Por violencia entendemos normalmente la capacidad de infligir dolor, ya sea éste de carácter físico, psicológico o emocional. Es habitualmente utilizada como sinónimo de fuerza, lo cual no sorprende sabiendo que su origen etimológico es la palabra latina *vis*, que significa fuerza. En su escrito de filosofía política *Sobre la violencia*, Hannah Arendt resalta que, si términos como “fuerza”, “poder”, “potencia”, “autoridad” y “violencia” son empleados como sinónimos es porque todos ellos poseen la misma función, todos son “medios por los que el hombre domina al hombre” (2006: 60). Según ella, la palabra fuerza “debería quedar reservada en su lenguaje terminológico, a las fuerzas de la naturaleza o a la fuerza de las circunstancias, esto es, para indicar la energía liberada por movimientos físicos o sociales” (*ibidem*: 61), mientras que la violencia “se distingue por su carácter instrumental” (*ibidem*: 63). La violencia, ya sea física, simbólica o psicológica, es, ante todo, un medio; en principio, la violencia como fin en sí misma no existe, sino que tras ella siempre subyace una intención — cognoscible o no.

Por otra parte, su condición instrumental no debe llevarnos a equívocos: la violencia no es simplemente un medio más a nuestra disposición. Dice mucho al respecto que en el lenguaje coloquial se emplee también como sinónimo de “brutalidad”, “brusquedad”, “crueldad”, “furia” y “agresión”, “agresividad”, entre otras. La violencia implica cierto grado de brutalidad, su ámbito es el ámbito de la destrucción y pese a eso —o precisamente por eso— aparece en todos los estadios y niveles humanos. Como señala Jon Pahl: “Violence cuts across language, culture, society, and individual behavior in ways that implicate all of them”⁸⁵ (2010: 27). En un sentido similar, Gérard Imbert escribe: “Difícilmente se puede considerar la violencia como un hecho aislado del todo social o como una manifestación puntual de perversidad” (1992: 213).

Nos engañaríamos a nosotros mismos si entendiéramos que la violencia es un fenómeno aislado que podemos controlar mientras la mantengamos a distancia. Todos,

⁸⁵ “La violencia trasciende el lenguaje, la cultura, la sociedad y el comportamiento individual de forma que les compromete a todos”.

como sujetos activos, como víctimas o como simples observadores hemos asistido al espectáculo, muchas veces grotesco, de la violencia. Si nos referimos a su valor de espectáculo no es con intención frívola: realmente la violencia impresiona y provoca emociones en aquel que la ve desplegarse ante sus ojos, y el cine jugará con ello, como tendremos ocasión de examinar. La violencia es en sí misma un hecho cultural que no puede desligarse de la historia del ser humano; todos los actos y hechos humanos son susceptibles de ser atravesados por lo violento, incluso “el lenguaje también revela la violencia oculta o evidente de una sociedad” (Goiburú, 1996: 35) —hay, por ejemplo, usos sexistas del lenguaje, que, por un lado, reflejan la discriminación social de la mujer y, por otro, la perpetúan.

Una discusión sobre la violencia es siempre una discusión peliaguda, y más teniendo en cuenta la propia crónica de nuestra civilización. La violencia es repugnante, pero nuestra historia puede ser, y de hecho ha sido, estudiada como una sucesión de revoluciones más o menos violentas que marcan el progreso humano. Hasta cierto punto, puede admitirse que el perfeccionamiento de las armas ha guiado el desarrollo de la humanidad. La violencia es causa de muchos de nuestros problemas actuales pero también —parece decirnos la historia— puede ser la solución. Se crea así un círculo vicioso del que es difícil escapar. En el campo de la antropología, el polifacético Robert Ardrey ha sido uno de los autores que más profundizó en este vínculo entre la violencia y el ser humano:

“No man can regard the way of war as good. It has simply been our way. No man can evaluate the eternal contest of weapons as anything but the sheerest waste and the sheerest folly. It has been simply our only means of final arbitration. Any man can suggest reasonable alternatives to the judgement of arms. But we are not creatures of reason except in our own eyes”⁸⁶ (1969: 331).

Ardrey desarrolla una historia humana como una historia de violencias; no se aleja mucho de las concepciones pesimistas de Hobbes, del hombre que es un lobo para el hombre y de sus “acuerdos, sin la espada, son sólo palabras”. En una de sus

⁸⁶ “Ningún hombre puede considerar el camino de la guerra como bueno. Simplemente ha sido nuestro camino. Ningún hombre puede evaluar la competencia eterna de las armas como algo más que la más absoluta de las pérdidas y de los disparates. Simplemente ha sido nuestro único medio de arbitraje final. Cualquier hombre puede sugerir alternativas razonables al juicio de las armas. Pero nosotros no somos criaturas de la razón, excepto a nuestros propios ojos”.

afirmaciones más sugerentes, Ardrey considera el hacha de mano acheulense (herramienta datada del Paleolítico Inferior, período en el que aparecen los primeros grupos humanos, hace más de dos millones de años) como la fundación de la tecnología y del arte al mismo tiempo: “El hacha de mano tenía algo más: era innecesariamente hermosa. Su simetría y la delicadeza de su terminación van mucho más allá de las exigencias funcionales. Habría sido igualmente eficaz un instrumento mucho más tosco y mucho más fácil de fabricar” (1986: 157).

Stanley Kubrick representó eficazmente (o magistralmente) esta concepción violenta del progreso y el desarrollo humano en *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968); millones de años recogidos en una elipsis que vincula un hueso utilizado por un homínido como arma⁸⁷ y una nave espacial como símbolo de nuestro futuro —progreso en este caso, por cierto, inspirado por lo divino o religioso, en forma de misterioso monolito.

Habiendo rememorado (vía Ardrey) a Hobbes, se nos ocurre pensar que quizás Rousseau pueda aportarnos alguna otra perspectiva sobre la violencia, en sentido opuesto. Su hombre bueno por naturaleza no dice en verdad gran cosa sobre la violencia, sino sobre el mal. Podemos inferir que si la violencia es un mal moral entonces el hombre no es violento *per se*, pero nosotros no defendemos este punto de vista ni nos atrevemos a colegir tal cosa de la obra de Rousseau. Es cierto que, al apuntar a la instauración de la propiedad privada como el germen del odio, de la envidia, de la vanidad y de la desigualdad que finalmente causan el mal que tiraniza la humanidad, el filósofo encuentra también los orígenes sociales de la violencia. Pero el hombre natural —puro y bueno, en oposición al social— funciona en el pensamiento de Rousseau sólo como un modelo, como una suposición o idealización, pues este hombre no existe en ningún lugar del mundo; la primera línea del capítulo primero de *El contrato social* reza así: “El hombre ha nacido libre, y sin embargo, vive en todas partes encadenado” (2005: 46).

Rousseau realiza en su obra un inmenso esfuerzo en desplazar el mal —y, por tanto, el pecado— de la naturaleza del hombre, pero lo que en ningún caso se niega es la historia y la realidad del ser humano sujeta a una serie de violencias que, generadas por

⁸⁷ Como arma y, recordemos, como instrumento musical, expresando así la ambivalencia de Ardrey.

la inevitable interacción social y aún formando o no parte de nuestra naturaleza y de nuestro ser, nos marcan irremediabilmente. Que la interacción social genere violencias no quiere decir ni mucho menos que, al mismo tiempo, la sociedad no ejerza, o no tenga que ejercer, un dominio sobre la violencia; para que una sociedad prospere es necesario que exista un control de los elementos violentos, y ahí reside la razón de ser del contrato social.

Acudiendo a tesis freudianas podemos entender que la civilización o la cultura sólo son posibles a partir de cierto grado de represión de la violencia. En las llamadas culturas primitivas, “esas primeras restricciones represoras de violencia no suponen su exclusión absoluta, sino su contención y al mismo tiempo su canalización dentro de determinados cauces rituales” (González Requena, 2005: 237). Se prohíbe la agresión dentro de la comunidad pero al mismo tiempo se instauran ceremonias rituales con el objetivo de dar salida a la violencia.

Según explica Jesús González Requena, una violencia a la que se recurre en todas las sociedades y en todas las sociedades es contenida es la del propio sexo —la relación entre sexo y violencia, como bien señala Requena, se hace visible en el conocido uso de las palabrotas, que no hará falta explicitar aquí. Por ejemplo, por un lado se imponen restricciones sexuales, como el incesto, pero por otro se instaura una ceremonia donde el ámbito de lo prohibido es simbólicamente transgredido, como el matrimonio. En el rito matrimonial, la madre entrega al hijo y el padre a la hija; así, dice Requena, los símbolos, que proporcionan un sentido al permitir la realización de un deseo prohibido, desencadenan una violencia productiva en vez de una letal. Ahondando en el vínculo entre violencia y sexualidad, este autor también se pregunta si no habrá consecuencias fatales en el intento nacido en el mundo contemporáneo de excluir de la sexualidad el componente violento que le es esencial⁸⁸:

“Me refiero a la violencia misma del coito: pues la penetración es en sí misma una forma de agresión, de invasión del cuerpo del otro, de atravesamiento de la frontera del yo, de violación de su intimidad. Y me refiero también a la violencia de sus efectos: a la extraordinaria metamorfosis que el cuerpo de la mujer experimenta durante el embarazo y, finalmente, a esa experiencia radical -dolorosa y gozosa a la vez- que es el parto mismo.

⁸⁸ Requena ve en la insistencia en separar el erotismo y la reproducción una prueba de esa tendencia excluyente. Fingir o pretender que la violencia no forma parte de algunos ámbitos propiamente humanos no va a ayudarnos a controlarla, como indicábamos al principio.

[...] Tanto más se repudia -se excluye de los textos que conforman nuestra modernidad- el carácter violento de la pulsión -es decir, de la energía- sexual, tanto más, por tanto, esa violencia retorna, fuera de todo encuadramiento ritual, de manera incontrolada y letal” (González Requena, 2005: 241).

Aunque haya serios motivos para la preocupación, lo cierto es que los hechos violentos individuales, la violencia homicida, sí ha sufrido un asombroso declive desde hace siete siglos. Robert Muchembled ha documentado cómo en algunos condados ingleses se ha registrado una disminución de las tasas de homicidios de 3-6 a 0,3-0,7 por cien mil habitantes, y en otros lugares como Amsterdam el descenso pudo ser aún mayor, de cincuenta en el siglo XV a uno en el siglo XIX (véase Muchembled, 2010: 56-58). El mismo autor ha argumentado que hacia finales de la Edad Media, con la llegada de la Modernidad, comienza a gestarse en Occidente un proceso de domesticación de la violencia, un proceso que terminaría por distinguir claramente entre una violencia legítima —indispensable para defender la patria, nación o estado, esto es, la violencia de la guerra— y una ilegítima —la violencia del individuo que amenaza al orden social y a las autoridades. Esta distinción desplazó una actitud de tolerancia hacia los excesos de la violencia que era mayoritaria en las comunidades medievales y podría decirse que desde entonces la violencia deja de estar bien vista.

No obstante, cabría preguntarse hasta qué punto esa domesticación no esconde ahora, tras un siglo XX conocido como el siglo del genocidio —auténticas catástrofes humanas, el Holocausto judío, el Holodomor ucraniano, Ruanda, Bosnia, Camboya, y otras, dejaron más de sesenta millones de víctimas según algunas estimaciones (Frigolé Reixach, 2003: 19)— una gran mentira: el hombre está muy lejos de haber llegado a controlar su violencia⁸⁹.

⁸⁹ Podemos dar otro dato incontestable que arroja el estudio de Muchembled: el principal sujeto de la violencia homicida es el hombre —en concreto, el hombre joven, de entre 20 y 30 años— y no la mujer. En Europa, desde el siglo XIII, las “ mujeres culpables de homicidio representan raras veces más del 15% del total de los culpables. La media se sitúa entre un 5 y un 12% y permanece absolutamente estable desde el siglo XIII” (2010: 59).

1.1.1. La política y la violencia

Sorprende que, a pesar de que en casi todos los ámbitos de la acción humana podemos encontrarnos con la violencia, la historia de la filosofía no haya prestado demasiada atención al problema —como escribía Arendt al comienzo de su tratado, “nadie pone en tela de juicio ni examina lo que resulta completamente obvio” (2006: 16). No ha sido hasta el siglo XX cuando se ha producido una bibliografía destacada al respecto, casi siempre más relacionada con el psicoanálisis y, sobre todo, con la política. George Sorel, en 1906, modernizó el concepto con la publicación de sus *Reflexiones sobre la violencia*; en ellas el teórico del sindicalismo revolucionario defendía su uso en oposición a lo que él denominaba la “fuerza”:

“La fuerza tiene por objeto imponer la organización de un cierto orden social en el cual una minoría es la que gobierna, en tanto que *la violencia tiende a la destrucción de ese orden*. La burguesía ha empleado la fuerza desde el principio de los tiempos modernos, en tanto que el proletariado reacciona sólo ahora contra ella y contra el Estado por medio de la violencia” (1978: 178).

Arendt reserva el término de la fuerza para la naturaleza, o, mejor dicho, para el exceso de energía originado por los movimientos físicos o sociales incontrollables, mientras que Sorel se refiere con él a los actos de autoridad de una minoría burguesa. Lo que Sorel luego consigue utilizando el término violencia para designar únicamente los actos revolucionarios del proletariado es legitimar esos mismos actos, justificarlos políticamente y eximir de responsabilidad a una izquierda que se limita a responder: los posibles efectos negativos o catastróficos de su violencia, de su acción directa —en forma de agitación, boicot, sabotaje o huelga— son consecuencia de la política imperialista y burguesa. El proletariado sólo reacciona y, al final, la violencia revolucionaria es la “única manera posible de terminar con las injusticias del capitalismo” (Kersffeld, 2004: 7).

Aunque no reduzcamos la violencia a su uso proletario, la reflexión sobre el término en el marco político es una cuestión ineludible. Si bien la distinción de Sorel entre

fuerza y violencia no parece haber triunfado⁹⁰, sí lo ha hecho la legitimación política escondida tras ella. En mitad de la crisis económica de 2008, después de que se sucedieran las primeras huelgas generales y algunos disturbios en España y en el resto de Europa, la facultad de Ciencias de la Información de la UCM amaneció con una pintada que contenía una parte de la verdad que desveló Sorel: “Violencia es cobrar 500 euros”. Esa violencia sería en realidad la fuerza del poder político o económico que tiraniza al ciudadano común —obligándole a tomar medidas, a secundar las huelgas generales, a formar parte de las protestas.

Un intento más actual de explicar la violencia inherente al sistema político y, también, la violencia creciente en el interior de las sociedades desarrolladas, consiste en oponer a una violencia “ultraobjetiva” otra “ultrasubjetiva”. A partir de la regla hegeliana de que todo exceso objetivo es compensando por un exceso subjetivo, Étienne Balibar distingue entre esos dos modos opuestos de violencia excesiva: la primera es sistémica, propia del capitalismo global, e implica la exclusión de ciertos individuos —los pobres, los desempleados, etc.; la segunda complementa a la anterior y es propia de los fundamentalismos emergentes (véase Žižek 2009a: 24-25). De nuevo, una violencia explica la otra, una violencia es consecuencia de la otra, aunque en éste caso no haya ninguna intención legitimadora.

Suscribiendo a Balibar pero yendo un poco más lejos, Slavoj Žižek considera por un lado que la causa última de la violencia es el miedo al prójimo y, por otro, que bajo la actitud de rechazo a la violencia se oculta en muchas ocasiones un sometimiento a la violencia propia del sistema. No obstante, el provocador autor concluye la reflexión que cierra su libro sobre la violencia del siguiente modo:

“Si con el término ‘violencia’ queremos designar el trastorno radical de las relaciones sociales básicas, entonces, por muy disparatado o de mal gusto que parezca, el problema de los monstruos históricos que asesinaron a millones de personas es que no fueron suficientemente violentos. A veces no hacer nada es lo más violento que puede hacerse” (2009a: 256).

⁹⁰ En su obra se dan cita posturas ideológicas enfrentadas, contradicciones y constantes cambios ideológicos que dificultan su estudio. Existe en ella, no obstante, una articulación de conceptos contrapuestos que le confiere cierta unidad teórica: fuerza-violencia, huelga política-huelga general revolucionaria y utopía-mito (véase Kersfeld, 2004).

Žižek no está aludiendo aquí a la cita célebre atribuida habitualmente a Albert Einstein de que el mundo no está amenazado por los malvados, sino por aquellos que permiten la maldad o aquellos que no hacen nada por impedir el mal. Muy al contrario, Žižek sostiene —como antes Sorel— que la violencia genuina no es la violencia propia de los genocidios, por terrible y brutal que sea, sino la que se dirige contra las estructuras del orden; y precisamente es la inacción —aquí reside la originalidad de su planteamiento— la que se presenta en el mundo contemporáneo como una vía para desenmascarar las grietas de un sistema como el capitalista, capaz hasta de integrar en sí mismo a sus más feroces críticos.

El filósofo utiliza el argumento del *Ensayo sobre la lucidez* de José Saramago para ilustrar su punto de vista. La novela del Premio Nobel narra los acontecimientos que se desatan en una ciudad desarrollada, capital de un país democrático, después de que la inmensa mayoría de la población votase en blanco en las elecciones; los fallos del sistema y el carácter antidemocrático del gobierno afloran cuando sus miembros son incapaces de encontrar una explicación plausible del fenómeno. La abstención de los votantes en ese contexto es para Žižek “un *acto* político auténtico, pues nos enfrenta a la vacuidad de las democracias actuales” (*ibidem*: 255). El protagonista del cuento de Melville, *Bartleby, el escribiente* —quien después de años siendo un trabajador ejemplar, comienza un día a responder a toda petición de su jefe con un lacónico “preferiría no hacerlo”— también es para Žižek un sujeto auténticamente político, revolucionario y violento. Su negación o inacción, como la de los votantes de *Ensayo sobre la lucidez*⁹¹, conlleva “el trastorno radical de las relaciones sociales básicas”, que es una más de las múltiples formas de violencia —en tanto que como trastorno radical ataca los fundamentos, las bases de una estructura, sociedad u organismo— aunque así vista sea positiva y fundadora⁹².

⁹¹ Hay que hacer notar que ninguna de las dos actitudes es de completa pasividad. Bartleby contesta a su jefe y sigue trabajando; los votantes votan en blanco, pero *votan*.

⁹² Por supuesto, se puede objetar que en este juego con el término violencia se minimiza su dimensión brutal e incluso su “fuerza” etimológica. Muchos suscribirían, o suscriben ya, la estrategia bartlebyana como acción política, pero es probable que la definan razonada y razonablemente como un método no violento de transformación social.

1.1.2. De la violencia a lo violento

Todo ataque a los fundamentos de un organismo, todo debilitamiento, el dolor o la enfermedad, presuponen siempre lo violento, en tanto que sitúan a ese cuerpo frente a la muerte, con independencia de que el trastorno sea o no superado —es decir, con independencia de que la muerte posponga su triunfo. Y nosotros estamos de acuerdo con la aseveración, repetida en numerosas ocasiones desde la filosofía, de que “la muerte es en muchos aspectos la violencia absoluta” (Maffesoli, 2008: 57). En cierto sentido, la única violencia que puede explicarse como un fin en sí misma y no por su carácter instrumental, es la de la propia muerte. Entonces, el ser humano, desde su nacimiento, está expuesto siempre a la violencia por el hecho mismo de su mortalidad, de su finitud.

Sin embargo, en lo que a cuestiones fúnebres se refiere, cabe decir que no todas las muertes son iguales, aunque todos seamos iguales ante la muerte. La mayoría admitiríamos que la muerte de un anciano en su decrepitud es siempre menos violenta que el asesinato de un niño. La muerte de un niño desafía el curso corriente de la vida natural —ningún padre debería enterrar a sus hijos, se suele decir— y el acto máximo contra los otros, el dar muerte, amenaza con destruir los cimientos de la vida social; mientras que al adiós de un anciano, por muy doloroso que sea para familiares y amigos, es algo para lo que estamos preparados. Con el término violencia designamos sobre todo acciones —u omisiones— humanas que contradicen o que atentan contra un orden establecido, referido a la naturaleza de las cosas, al estado de las cosas, a lo que es, a lo que era, o a lo que esperábamos que fuera: lo violento siempre conjuga lo inexplicable con lo inesperado.

Podría objetarse que la muerte, en tanto que hecho natural e inevitable, no debería ser definida como la violencia absoluta y, sin embargo, la realidad de la muerte es precisamente la de lo contrario a lo que se espera o a lo que puede esperarse, pues nadie tiene experiencia de su muerte antes de que ésta llegue. Si consideramos la muerte como un hecho natural es porque la experiencia de la alteridad nos la impone constantemente como un hecho inevitable, pero en nuestro día a día, la muerte, nuestra propia muerte, es el mayor desafío que podemos imaginar al estado natural de la conciencia.

Ahora bien, en las llamadas situaciones de conflicto cabría pensar que lo violento se convierte en norma, y entonces nos enfrentamos a un panorama desolador. El ejemplo clásico es el de los enfrentamientos bélicos de larga duración, en los que no sólo los soldados contendientes sino también la población civil se ve amenazada por el fuego y por la muerte. Asimismo, en cualquier nación que viva tiempos de paz, existen dramáticos ejemplos de personas sometidas y humilladas día tras día por medio de violencias tanto físicas como psicológicas. Pero lo que de estos casos se deduce es, precisamente, que lo violento no se corresponde con ningún estado de normalidad; por eso este tipo de actos, este tipo de crímenes, nos parecen tan terribles, por eso nos afectan tanto. Del mismo modo que una sociedad no puede subsistir sin reprimir la violencia, ningún ser humano puede sobrevivir demasiado tiempo si está a merced de lo violento de manera directa y continua.

Estas reflexiones últimas ponen otra vez de manifiesto la estrecha relación de la violencia y el mal. No pretendemos que se confundan ambos términos y por eso lo primero que hemos querido hacer en nuestro texto ha sido dejar claro que la violencia es un medio, mientras que el mal nunca lo es⁹³. Sin embargo, como también decíamos al comienzo, su ámbito es el de la destrucción: hasta la violencia fundadora o positiva es designada como tal porque supone siempre la anulación o la supresión de otro orden (negativo o igualmente violento). Parece entonces un sabio consejo dar siempre prioridad a los medios no violentos en la persecución de nuestros fines, o incluso abogar decididamente por la no violencia.

Pero, ¿no es ésta una actitud ingenua? ¿Cómo podemos desechar el medio de la violencia si desde nuestra salida al mundo estamos ligados a ella y a la brutalidad? Tras milenios de luchas y enfrentamientos, de opresores y oprimidos, de víctimas y

⁹³ Equipararlos es, en el fondo, la solución más rápida y cómoda para defender la no violencia. Eso es lo que hace Jean-Marie Muller en un documento publicado por la Unesco cuando afirma que es “esencial definir la violencia de un modo que impida hablar de una “buena violencia”. Desde el momento en que se pretende distinguir entre una “buena” y una “mala” violencia, ya no es posible definirla y la confusión se instala. Sobre todo, desde el momento en que se quieren elaborar criterios para definir la “buena” violencia, todos podrán alegarlos para justificar su propia violencia” (2002: 19). Sin embargo, algo central de su argumentación queda expuesto a la violencia al considerar que el “ejercicio de la agresividad, la fuerza y la coacción permite superar el conflicto mediante la búsqueda de una solución que haga justicia a cada uno de los adversarios. La violencia, por su parte, aparece ante todo como una falsa solución del conflicto que no le permite cumplir su función, que es la de hacer reinar la justicia entre los adversarios” (*ibidem*: 18). Por un lado, Muller corre el riesgo de enmascarar una acción violenta bajo la apariencia de una fuerza que busca la justicia y, por otro, muestra cierta ingenuidad al presuponer que todos los conflictos pueden solucionarse satisfactoriamente para todos los contendientes.

verdugos, y en un momento en el que sabemos que toda la vida de nuestro planeta podría ser inmediatamente aniquilada apretando un botón, ¿podemos sinceramente esperar que el ser humano no sea fatalmente violento?

El antropólogo Marvin Harris, al cuestionar el carácter necesario de la guerra, intenta salvar nuestra naturaleza de la violencia, intenta ofrecer una esperanza, pero paradójicamente lo que consigue es llevar nuestro ser a un punto crítico:

“Aunque he sostenido que la anatomía destina a los hombres al entrenamiento para ser feroces y agresivos si hay guerra, no he dicho que la anatomía, los genes, el instinto o cualquier otra cosa torne inevitable la guerra. El simple hecho de que todos los seres humanos del mundo de hoy y del pasado conocido hayan vivido en sociedades sexistas y belicistas no es razón suficiente para adjudicar a la naturaleza humana la imagen de las características salvajes necesarias para librar una batalla con éxito. El hecho de que la guerra y el sexismo hayan jugado y sigan jugando papeles tan destacados en los asuntos humanos no significa que deban seguir haciéndolo en cualquier tiempo futuro. La guerra y el sexismo dejarán de practicarse cuando sus funciones productivas, reproductoras y ecológicas se satisfagan mediante alternativas menos costosas. Por primera vez en la historia tales alternativas están a nuestro alcance. Si no somos capaces de utilizarlas, no será un fallo de nuestra naturaleza sino de nuestra inteligencia y voluntad” (1986: 82).

Desgraciadamente hoy, casi cuatro décadas después de que *Caníbales y reyes* se editase por primera vez, tanto nuestra inteligencia como nuestra voluntad siguen sin estar a la altura de nuestros mejores deseos. Y lo peor es que nosotros, a diferencia de Harris, no estamos seguros de que no sea más difícil sobreponernos a eso que a nuestra propia biología. Pero como él, queremos confiar en un futuro mejor en el que, al menos, no haya espacio para las guerras y el sexismo. Es uno de los objetivos de la presente investigación examinar los modos en los que el cine es violento, a tenor de lo que aquí se ha recogido y de convicciones y pretensiones propias: el cine es una fuente de conocimiento y de inspiración, quizás entonces también pueda convertirse en un acicate para que abandonemos estas armas.

1.2. Religión

¿De qué hablamos cuando hablamos de religión? Término más amplio si cabe que el de violencia, cada vez que mencionamos la palabra religión abrimos un campo semántico que comprende otros términos como “Dios”, “fe”, “creyente”, “sagrado”, “trascendencia”, “culto”, etc. La misma noción de religión, como señala Javier Sádaba, “no tiene ni etimología ni uso claro” (1989: 11).

En lo que se refiere a la etimología de esta palabra latina, son dos las acepciones a las que los pensadores más han recurrido en su intento de descifrar con mayor exactitud su sentido:

- 1) Por un lado, se puede derivar la palabra de *religare* (ligare: ligar, unir), tal y como hizo Lactancio en el siglo III. El sentido de la religión descansaría, en primer lugar, sobre la idea de vínculo, de religación, entre lo humano y lo divino, que actúa en ambos sentidos -de Dios al hombre y del hombre a Dios.
- 2) Cicerón, tres siglos antes, había derivado la palabra de *relegere* (releer), en el sentido de un examen cuidadoso, abogando “por una religión que remita a una lectura razonada de las cuestiones divinas” (Grondin, 2010: 95). Cicerón señala así la diferencia fundamental que a su juicio existe entre religión y superstición, en tanto que ésta implica, por el contrario, una actitud irreflexiva hacia la divinidad.

En muchas ocasiones ambas etimologías han sido explicadas como contrarias pero, como afirma Jean Grondin, en realidad no tienen porqué oponerse para cobrar pleno sentido: “el vínculo religioso (*religare*) puede muy bien fundarse en una lectura atenta (*relegere*), la cual descansa a su vez en el vínculo inicial entre lo divino y lo humano” (2010: 99). Otra opción, y con ello entraríamos en el terreno del problema del uso que hacemos del término, es considerar que ambas etimologías ponen de manifiesto los dos ámbitos en los que lo religioso aparece a lo largo de la historia de la humanidad: “[*relegere*] tendría que ver con el territorio íntimo de piel para adentro, la otra [*religare*] se referiría a aquello que crea lazos con lo que está fuera, ya se trate de lo social o, desde una lectura creyente, de algún ser sobrenatural” (Diez de Velasco, 2008: 11). Habría una religión interior —radicada en la intimidad del sujeto y, por eso mismo, muy

difícil de rastrear histórica y científicamente— y una exterior —caracterizada por las expresiones sociales y las prácticas rituales y relativas a cada culto. Vista así, la cuestión religiosa implica una tensión entre dos esferas difícilmente conciliables pero que, al mismo tiempo, no pueden explicarse la una sin la otra. En el fondo, esta distinción también apunta a la brecha existente entre la experiencia religiosa y la religión institucionalizada, brecha que los místicos de diversas tradiciones se han visto forzados a ocupar a lo largo de la historia (véase Martín Velasco, 2007).

En cualquier caso, con independencia de que admitamos o no la existencia de una religión interior y de una religión exterior —o mejor, con independencia de cómo de grande consideremos la brecha entre ambas— la pregunta a responder es otra: ¿cómo se ha de estudiar la religión y los hechos religiosos? Según la perspectiva que empleemos, nos podremos referir a distintos tipos de estudios de la religión —historia de las religiones, sociología de la religión, psicología de la religión, e incluso ecología y geografía de la religión, etc.⁹⁴ Sin embargo, existe, desde principios del siglo XX, un consenso generalizado acerca de que este estudio —sea cual sea su perspectiva— debe organizarse no sobre el vasto término de religión, sino sobre la idea de lo sagrado, “la categoría antropológica universal que funda la experiencia religiosa” (Prades, 2006: 121), o, en otras palabras, “la categoría fundamental para la interpretación y la comprensión de los fenómenos que la historia presenta como religiosos, es decir, para las diferentes religiones” (Martín Velasco, 1999: 10).

Resulta mucho más apropiado que estudiar una generalización tal como religión rastrear y examinar las experiencias de lo sagrado porque, en principio, éstas parecen darse en todos los individuos y sociedades con independencia de la fe que profesen o de la cultura a la que pertenezcan. Y, tratando de superar la problemática de los distintos nombres del estudio de la religión, podemos decir que son tres las corrientes que abarcarían todos los tipos de aproximaciones a lo sagrado que han seguido los estudios de la religión desde que se constituyeron como tales: “la investigación sociológica y etnológica, la investigación fenomenológica y finalmente la investigación comparada en historia de las religiones” (Schwarz, 2008: 45).

⁹⁴ Para un desarrollo extenso de la problemática causada por los muchos nombres que tiene el estudio de la religión y su evolución histórica en el siglo XX véase Martín Velasco, 2006.

Las aproximaciones sociológicas privilegiarían el aspecto exterior del fenómeno religioso. Émile Durkheim es el primer y máximo exponente de este tipo de aproximación a lo sagrado. En su ya clásica definición de religión vemos con claridad cómo se destaca el aspecto colectivo del fenómeno: “un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a las cosas sagradas, es decir separadas, interdictas, creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos aquellos que se adhieren a ellas” (Durkheim, 2007: 42). Desde este punto de vista, la religión es eminentemente un fenómeno social y lo sagrado se define como una fuerza colectiva cuyo papel básico es la cohesión y organización del grupo por medio de ritos, normas y preceptos morales.

Será la fenomenología la que propicie una investigación de lo religioso dirigiendo su atención hacia el sujeto individual de la religión, al hombre religioso, y no a la comunidad de la que éste forma parte. Rudolf Otto es el máximo responsable de esta línea de investigación, quien en sus estudios sobre lo numinoso —vocablo derivado por Otto de *numen*, término latino referido a la divinidad— intenta esclarecer cuánto hay de racional y de irracional en la misma idea de Dios. Lo que Otto aspira a poner de relieve es que el misterio es esencial a la religión y por eso una investigación científica no nos podrá decir nunca mucho sobre el verdadero núcleo de lo religioso. El hombre religioso se encuentra con una realidad totalmente otra, con lo Absolutamente Otro, pero ese encuentro tiene lugar en el campo del misterio de lo numinoso, designado por con los términos “tremendo” y “fascinante” (*mysterium tremendum*, *mysterium fascinans*), cuyo valor escapa a cualquier reducción científica y que, precisamente en tanto que misterio, no puede desvelarse por completo.

En su opinión, uno de los asuntos de la dogmática debería ser el de “volver a impregnar el concepto racional cristiano de Dios con sus elementos irracionales, para restituirle de esta suerte su verdadera profundidad” (Otto, 2009: 144). Rescatamos de aquí una idea que consideramos básica para definir la religión y nuestra perspectiva sobre ella: entender la religión simplemente atendiendo a sus elementos racionales y sociológicos, incidiendo más en la ética que en la santidad, es un error fatal. Otto no niega que toda religiosidad desarrollada implique obligaciones e imperativos morales, lo que hace es llamar la atención sobre el hecho de que “puede existir también un reconocimiento profundo y sumiso de lo santo, sin que sea necesario, en todas las

ocasiones, ese contenido de exigencias éticas” (2009: 76). Es más, algunos conceptos como el de pecado perderían gran parte de su sentido si quisiéramos basarlos en fundamentos exclusivamente morales: los dos bienes referidos a lo numinoso que le confieren significación son el “cubrimiento” —un postrarse o abatirse espiritual ante Dios— y la expiación, que tienen su legitimación última en la mística y que Otto ilustra citando al centurión de Cafarnaúm que se acercó a Jesús rogándole por un sirviente enfermo pero diciéndole: “Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarle” (Mt 8, 5-13). Es la fe y no ningún imperativo moral lo que, en última instancia, nos permite cubrirnos ante Dios y expiar nuestras faltas.

Los trabajos de Mircea Eliade posibilitan la tercera vía señalada por Schwarz para aproximarse a la religión como experiencia de lo sagrado. Eliade, aunque se sitúe más cerca de Otto que de Durkheim, reúne los aspectos internos y externos a través del estudio de religiones comparadas. La historia de las religiones evidencia los lazos en común que hay en las culturas de diferentes épocas a través del examen del modo en que los hombres se relacionan con lo sagrado, con los mitos y con los símbolos.

En su disciplina, ve Eliade un nuevo humanismo “capaz de contribuir al horizonte cultural occidental al igual que al acercamiento de las culturas occidentales, orientales y etnológicas” (Schwarz, 2008: 54), al descifrar y explicitar los encuentros del hombre con lo sagrado que, aunque en apariencia puedan ser muy distintos, tienen en realidad un mismo origen, o un mismo significado último. El concepto de lo sagrado alcanza en el pensamiento de Eliade una amplitud difícil de manejar, así que en la comprensión de lo sagrado en su manifestación —real, histórica— el concepto que verdaderamente cobra vital importancia es el de las “hierofanías” (del griego *hieros*: sagrado; y *phainomai*: manifestarse). Dicho término designa los objetos o artefactos cotidianos que hacen accesible, de cara al ser humano, una realidad trascendente. Las hierofanías han formado parte de todas las culturas, civilizaciones y grupos humanos:

“Tenemos que habituarnos a aceptar las hierofanías en cualquier parte, en cualquier sector de la vida fisiológica, económica, espiritual o social. En definitiva, no sabemos si existe *algo* —objeto, gesto, función fisiológica, ser o juego, etc.— que no haya sido transfigurado alguna vez, en alguna parte, a lo largo de la historia de la humanidad, en hierofanía” (Eliade, 2009a: 77).

1.2.1. El culto a las imágenes

Una hierofanía singulariza un objeto y por medio de ella los pueblos rinden culto a sus divinidades: “un objeto se convierte en sagrado en la medida en que incorpora (es decir, revela) *algo distinto* de él mismo” (Eliade, 2009a: 79). La hierofanía suprema en el cristianismo es la encarnación de Dios, pero cualquier cosa es susceptible de convertirse en una hierofanía —desde una idea hasta un animal— y todas ellas están sometidas a revalorizaciones y desvalorizaciones. El culto a las imágenes, la iconodulia y la iconoclasia, además de ser paradas obligatorias en cualquier investigación sobre religión y arte, aportan buenos ejemplos de ello.

Para Eliade, tanto la idolatría como la iconoclasia son actitudes naturales frente a las hierofanías: la primera consiste en revalorizar permanentemente antiguas hierofanías en base a ese algo distinto que, en algún momento, se manifestó o inscribió en ellas; la segunda es en esencia una reacción contra hierofanías anteriores que pueden ser ahora consideradas como obstáculos para la experiencia religiosa actual. Por lo que tiene que ver con nuestro tema en tanto que concierne a las imágenes de lo sagrado, merece la pena que desarrollemos brevemente la cuestión de la iconoclasia, que sólo se encuentra apuntada en la obra de Eliade, pues su objeto de estudio son las hierofanías que funcionan como tales y sus revalorizaciones en culturas posteriores, pero no los motivos por los que son sometidas a procesos de desvalorizaciones incluso dentro de una misma tradición.

Las tres religiones monoteístas tienen prohibido en mayor o menor grado la creación de imágenes para el culto —y, por supuesto, la adoración de ídolos— y aunque las tres se han enfrentado de modo diferente a la prohibición y han atravesado distintas etapas históricas, sí cabe decir que el cristianismo es el credo que hoy día se muestra más permisivo respecto a ellas. Cuando Alain Besançon sugiere que, más que un arte judío, hay artistas judíos y, más que artistas musulmanes, hay un arte musulmán, su reflexión le conduce hacia la siguiente conclusión:

“La iconoclasia judía es producto de la Alianza. Dios, en el pacto que hace con su pueblo, le prohíbe expresamente tener otras imágenes ante él, porque es un Dios celoso. La iconoclasia musulmana, por el contrario, es consecuencia de la ausencia de Alianza. Por eso el Corán no se toma el trabajo de prohibir expresamente la imagen. Y es que la noción de

Dios, tal y como la concibe el musulmán a través del Corán, es lo bastante trascendente para descartar la imagen de raíz. En el judaísmo, Dios se reserva el derecho de proponer sus propias imágenes: figuras antropomórficas de sí mismo, como el ángel del Señor o la visión de Ezequiel. Para los cristianos, Cristo sería la conclusión de esas sucesivas iniciativas divinas. En resumen, ninguna imagen forjada por la mano del hombre «se sostiene» ante el Dios judío, que está demasiado cerca, ni ante el Dios musulmán, que está demasiado lejano” (2003: 108).

El hecho de que en la actualidad el cristianismo, a diferencia del judaísmo y del islam, no sólo tolere sino que reserve espacio en sus templos para las imágenes divinas realizadas por los hombres debe entenderse a partir de la querella iconoclasta, la destrucción de pinturas e iconos de Jesús, de la Virgen y de los Santos que asoló Bizancio entre los siglos VIII y IX y que degeneró en una guerra civil que sacudió los cimientos de la Iglesia, dividió a la sociedad y enfrentó al Estado con las diferentes órdenes religiosas (véase Belting, 2009: 193-202). Sus causas fueron múltiples y aquí tenemos que optar por atender únicamente a las religiosas, a las posiciones teológicas que se oponían; a partir del pormenorizado análisis que Alain Besançon hace de ellas en *La imagen prohibida* (2003) queremos rescatar una serie de ideas y hechos que nos ayudarán a comprender lo que estaba en juego:

1. En el año 726, el emperador León III ordenó la destrucción del Cristo de la Chalke, icono situado en la Puerta de Bronce del palacio imperial, y situó en su lugar una cruz, dando inicio oficialmente a la querella. Los iconoclastas se veían a sí mismos como unos reformadores que exigían el regreso a la auténtica y verdadera tradición del cristianismo que había sido corrompida por la iconolatría; el pueblo llano realmente creía en el poder milagroso de los retratos de las figuras sagradas y el culto a estas imágenes era tal que incluso algunos sacerdotes raspaban los iconos sobre las especies eucarísticas para reforzar la Presencia real de Cristo.
2. La crítica principal que esgrimían los iconoclastas era que al pintar a Cristo se circunscribía su inasequible divinidad, lo cual era imposible. Si se pintaba a Cristo, según Constantino V, sucesor de León III, o bien se estaba negando su naturaleza divina, o bien se estaban confundiendo entre ellas sus dos naturalezas. Tras la idea iconoclasta de que lo divino es irrepresentable, subyace una particular concepción de la imagen, dominante en aquellos años y en épocas anteriores, y que consideraba que toda imagen era consustancial al prototipo o que, al menos, captaba parte de su presencia o verdad.
3. Es Nicéforo, patriarca de Constantinopla, quien opone al razonamiento de Constantino V una devaluación de la imagen: el dibujo no circunscribe, sólo representa, sólo es una imitación que no es de la misma naturaleza que el prototipo. Teodoro Studita toma un

camino muy distinto y salvaguarda la virtud del icono al señalar que lo que éste nos da no es la naturaleza de Cristo, en quien “lo invisible se hace visible”, sino su persona misma —el hombre concreto de Nazaret con sus rasgos distintivos. Años antes, Juan Damasceno había desarrollado otro argumento que consistía en ensalzar los valores materiales del icono —la madera, la pintura— y afirmar que lo que éste comunica no es su identidad ni su rostro, sino su energía —lo que en parte justificaba la práctica antes mencionada de raspar los iconos para mezclar esos fragmentos con el pan y el vino de la Eucaristía. La ortodoxia hizo gala de un profundo pragmatismo al no elegir entre estos sistemas contradictorios para combatir la iconoclasia. El punto común a todos ellos y que los iconóduos esgrimieron era que rechazar los iconos era rechazar la Encarnación —al hacerse carne, el Verbo se había circunscrito a sí mismo en una forma visible a ojos humanos— y afirmar que lo que se venera en el icono es a la persona (la hipóstasis) representada, no a la imagen material misma.

4. En última instancia, la querella iconoclasta sirvió a los vencedores para definir y proteger la ortodoxia frente a las herejías referidas a la problemática cuestión de la Trinidad y de la naturaleza de Jesucristo, entre las que sobresalen el monofisismo —la naturaleza humana de Cristo se pierde en la divina—, el nestorianismo —no hay unión en la persona de Jesucristo entre la naturaleza humana y la divina pues ambas están radicalmente separadas y diferenciadas— y el arrianismo —no hay naturaleza divina en Jesús.

El culto se renovó, la producción de los iconos se aceleró —pues casi todos habían sido destruidos— y hasta la reforma protestante no surgió en el seno de la Iglesia una nueva reflexión acerca de la validez de las imágenes para la práctica de la fe, si bien en lo que atañe a la destrucción de éstas las consecuencias fueron de menor intensidad y los episodios violentos afectaron más que al protestantismo de Lutero al calvinismo, que recuperó algunos de los argumentos iconoclastas (véase Besançon, 2003: 233-281; Belting, 2009: 607-622).

Ahora podemos dirigir nuestra atención a un planteamiento del problema más actual y estrechamente vinculado con nuestra investigación: ¿cómo expresar lo trascendente en el arte? Porque puede que la concepción de la imagen como consustancial al modelo haya sido abandonada y la imagen misma devaluada, pero en términos religiosos sigue siendo extraordinariamente difícil creer que lo divino pueda ser contenido en formas materiales por la acción humana.

Rudolf Otto, teólogo protestante, afirma que lo numinoso, en tanto que se refiere a algo incognoscible, al misterio, no puede ni definirse ni enseñarse en sentido estricto, “sólo puede suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto

procede del espíritu” (Otto, 2005: 15). Por eso, los medios de representación y estimulación del sentimiento numinoso son necesariamente indirectos⁹⁵. Por medios indirectos se entienden medios que permitan la expresión de sentimientos parecidos o afines a lo que es el sentimiento numinoso. Habría así tres modos principales con los que se podría evocar lo numinoso: por medio de lo terrible (*tremendum*), lo grandioso (*produgium*) y lo milagroso (*miraculum*). A su vez, habría tres modos artísticos que podrían suscitar la impresión numinosa: la oscuridad, el silencio y el vacío —el instante “más santo y más numinoso de la misa, la consagración, se expresa, aún en la mejor misa cantada, por el silencio” (*ibídem*: 98). De las ideas de esta fenomenología de la religión lo que ahora nos interesa recuperar es la tensa relación que se ha de establecer entre sentimientos y emociones contradictorias para expresar lo trascendente. Lo numinoso está entre lo terrible y lo fascinante, entre lo racional y lo irracional: de ahí el carácter absolutamente heterogéneo de lo Absolutamente Otro.

Se impone asimismo a partir de estas cuestiones otra evidencia: moviéndonos entre el arte y la religión nos adentramos en el reino del símbolo. Ambas nos conducen a la misma dimensión específica del ser humano y, como escribe Jose M^a Mardones, “la expresión simbólica siempre está abierta y en un equilibrio inestable, dinámico, que le aleja de toda ortodoxia dogmática y de la fijación integrista [...]. Los símbolos dan origen a una exégesis sin fin” (1999: 162-163). De ahí las dificultades para desentrañar el sentido en la estética y en la religión: un símbolo es polisémico, es ambiguo y su relación con lo simbolizado es variable, inaprensible; y sin embargo, “el símbolo posibilita la aparición de lo que no es posible presentar de otro modo” (*ibídem*: 162) o, dicho por el mismo autor con otras palabras, “el símbolo es el habla que tiene memoria del silencio” (2003: 58).

El símbolo religioso es memoria del silencio, intento de hablar de aquello de lo que no se puede hablar, preguntas sin respuesta ante las cuales la ciencia también calla. Éste es su valor, su razón de ser, y por eso difícilmente el conocimiento del orden de lo simbólico puede reducirse a la lógica y al razonamiento científico; para Eugenio Trías la verdad simbólica que toda religión posee es “indirecta y análoga” (Trías, 2001: 159) y

⁹⁵ Otto, como creyente, señala una excepción: “las mismas situaciones *santas* o su reproducción fiel (las Escrituras)” (2005: 87).

el mejor modo de acceder a ella es a través de “la metáfora, la metonimia, y en general todas las figuras propias del repertorio retórico” (*idem*).

Tanto Trías como Mardones coincidían en diagnosticar un oscurecimiento, un olvido, del símbolo en la sociedad actual. El primero trató de recuperarlo a lo largo de toda su filosofía y, en relación a lo religioso, sus frutos están recogidos en el Gran Relato de las religiones y de sus revelaciones simbólicas que es *La edad del espíritu* (2011). El segundo analizó la crisis del pensamiento actual e intentó restituir el símbolo a un lugar preeminente en *La vida del símbolo* (2003). Mardones iniciaba su análisis subrayando una situación paradójica: en plena cultura de la imagen, el símbolo se desvanece. La imagen, en la era de los *mass-media*, sustituye a la realidad en vez de erigirse como núcleo de un imaginario o base de una actividad creadora: “Todo se quiere decir, contar, expresar en imágenes. Hasta el punto de que lo que no existe en imágenes no existe en la realidad” (2003: 21). La saturación de imágenes conlleva un olvido de su sentido.

No obstante, si Mardones y Trías encuentran motivos para la esperanza es porque ambos entienden que, lo que el arte y la religión ponen de manifiesto es cierto; que el ser humano es y ha sido siempre fundamentalmente un animal simbólico, un *homo symbolicus* (Ernst Cassirer), y tarde o temprano siempre regresa al ámbito del sentido y la significación.

1.2.2. La religión como solución existencial

En el campo de la teología son varios los autores que en vez de recurrir al *homo symbolicus* para explicar la singularidad humana apelan al *homo religiosus* —concepto éste que ahora nos compensa indagar en tanto que puede llevarnos a otras definiciones más completas de religión. Esta idea del ser humano como ser religioso, como ser que experimenta lo sagrado, sirve a los autores que la esgrimen para ubicar un momento evolutivo importante —quizás el más importante— y remarcar la diferencia principal entre los humanos y el resto de los animales: “Se puede decir que el *homo sapiens* es también *homo religiosus*. Tan pronto como pudieron ser reconocidos como humanos, varones y mujeres comenzaron a adorar a los dioses; creaban religiones al mismo tiempo que creaban obras de arte” (Armstrong, 2006: 21).

Esta asimilación entre *homo sapiens* y *homo religiosus*, además de que formulada así por Armstrong puede llevarnos a equiparar el arte y la religión, tiene otra implicación, si cabe, más discutida y polémica; Eliade la revela plenamente al referirse al hombre actual, moderno, como hombre profano, o ateo: “el hombre profano es el descendiente del *homo religiosus* y no puede anular su propia historia, es decir, los comportamientos de sus antepasados religiosos, que le han constituido tal como es hoy día” (2009b: 152). Ahondando en el inicio de la experiencia trascendental del *homo religiosus*, Eliade escribe:

“La crisis existencial es, a fin de cuentas, religiosa, puesto que, en los niveles arcaicos de cultura, el *ser* se confunde con lo *sagrado*. Es la experiencia de lo sagrado la que fundamenta el Mundo, e incluso la religión más elemental es, antes que nada, una ontología. [...] La religión es la solución ejemplar de toda crisis existencial, no sólo porque es capaz de repetirse indefinidamente, sino también porque se la considera de origen trascendente y, por consiguiente, se la valora como revelación recibida de *otro* mundo, transhumano” (*Ídem*).

En la obra de Eliade encontramos ecos del pensamiento de Heidegger y de su ontología; para el filósofo alemán “la pregunta por el ser es anterior a la pregunta por lo sagrado y por lo divino” (Grondin, 2010: 150), y Eliade, a pesar de moverse siempre en el terreno de lo religioso, concede al Ser un valor más que destacado en su concepción del término religión. Leemos en *La nostalgia de los orígenes*:

“Religión podría ser un término útil siempre y cuando recordemos que ella no implica necesariamente una creencia en dios, en los dioses o en los espíritus, sino que se refiere a la experiencia de lo sagrado y por consecuencia está relacionada a las ideas de Ser, significación y de verdad” (en Schwarz, 2008: 69).

Implice o no la creencia en un dios y sea o no la religión la “solución ejemplar de toda crisis existencial”, admitimos que ésta se presenta como un fenómeno que se repite en toda civilización, que es transversal a todas las culturas y que, además de *religar* al ser humano con lo trascendente y lo inefable, lo vincula a su condición más profunda, a su condición ontológica que, en tanto que referida al *ser*, abandona lo concreto humano para señalar la condición primera del Mundo. Patxi Lanceros también se pregunta si la

distinción religiosa es una distinción incluso más fundamental que las distinciones básicas humanas, aquellas que introducen el lenguaje y la comunicación: “La distinción religiosa no cancela la capacidad de distinguir del hombre, pero condiciona todas las distinciones futuras a una instancia de *distinción* y *decisión* superior, o suprema” (Lanceros, 2008: 26).

En un sentido parecido, José Luis Aranguren afirma que la religión, “lejos de ser en principio el opio del pueblo (aunque realmente pueda ser utilizada como tal), es precisamente la condición necesaria para elevarse por encima de lo particular y alcanzar una proyección general, universal: la religión ha sido el primer universal” (Aranguren, 2006: 22). Para Aranguren, “el origen de la religiosidad es una *pregunta* que la razón no puede responder” (*ibidem*: 23); así el autor puede definir la religión en un sentido bastante amplio, como una relación entre carencia y necesidad, la religión como una “necesidad humana y carencia de la ciencia” (*idem*). A un nivel básico, queremos destacar esta definición puesto que, además de remitirnos a los problemas de la dimensión simbólica mencionados unas líneas más arriba, nos permite un acceso claro al campo de la religión, apuntando a una tensión entre sus elementos racionales e irracionales que puede dar lugar a una dinámica creadora —desde una razón que se agota. El ser humano es religioso porque se ve obligado a formularse la cuestión religiosa, con independencia de cómo la resuelva finalmente a nivel personal —como creyente, agnóstico, ateo. Y es que la carencia sobre la que se construye la religiosidad humana es un vacío ante el que el ser humano se posiciona —y ese vacío, visto así, es pura potencialidad.

1.2.3. La crítica de los maestros de la sospecha

De cara a este posicionamiento y a la reflexión actual sobre la religión la muerte de Dios proclamada por Nietzsche y las ideas de gran calado a cargo de los clásicos de la crítica hermenéutica de la religión —Feuerbach, Marx y Freud— son hitos que no podemos pasar por alto. De hecho, si acabamos de definir la religión como un vacío, y ese vacío como pura potencialidad, es gracias a ellos. La influencia de los bautizados por Paul Ricoeur como maestros de la sospecha, Nietzsche, Marx y Freud, sobrepasa con mucho el ámbito de la religión al llevar la duda cartesiana más lejos, hasta dudar de

la conciencia misma, abriendo así, paradójicamente, una nueva vía del conocimiento, una nueva vía creadora: “los tres despejan el horizonte para una palabra más auténtica, para un nuevo reinado de la Verdad, no sólo por medio de una crítica “destructora” sino mediante la invención de un arte de *interpretar*” (Ricoeur, 1990: 33). Los tres intentan desvelar el proceso mediante el cual se crea la conciencia falsa aunque recurran a causas distintas para explicar el proceso de cifrado de esa conciencia falsa: “a la voluntad de poder, al ser social, al psiquismo inconsciente” (*ibidem*: 34).

Evidentemente, en el ejercicio de la sospecha, la religión —en su función alienadora y represora— es una parada obligatoria. El “opio del pueblo”, mera ilusión, el hombre crea a Dios y no al revés; tal es el pensamiento de Marx, que tiene puntos en común con el de Ludwig Feuerbach, el filósofo que puso en el siglo XIX la primera piedra para la construcción del ateísmo moderno después de que Kant, posiblemente muy a su pesar, hubiera señalado el camino de un nuevo humanismo al equipar la religión y la moral⁹⁶.

Feuerbach —nacido curiosamente en 1804, el año que murió Kant— explica la divinidad como una proyección humana: Dios reúne lo que el ser humano entiende que son las virtudes máximas o sus aspiraciones, sus ideas sublimes; *Homo homini deus est* (véase Feuerbach, 2006). Pero mientras que para éste, “la raíz de la alienación era psicológica y la superación habría de venir de la mano de una autoconciencia teórica” (Sánchez Nogales, 2003: 202), para Marx “la raíz es socioeconómica y la superación de la escisión ha de venir de la mano de una praxis superadora que afecte a la organización de las relaciones de producción” (*idem*).

Por su parte, para Freud la religión es una neurosis obsesiva universal, sostenida por el sentimiento de culpabilidad, y Dios una *sublimación* del padre infantil (Díaz Murugarren, 1989: 153). Aunque Freud admite que “la religión ha prestado, desde luego, grandes servicios a la civilización humana y ha contribuido, aunque no lo

⁹⁶ Si bien Kant no efectúa una exacta equivalencia entre ambos términos, de su ética sí se colige una suerte de religión moral: “Kant entendía la religión como una consecuencia o un complemento de la moral. Ahora bien, la moral que él defendía descansaba sobre la idea de autonomía. Pensada hasta el extremo, una ética de la autonomía puede, incluso debe, prescindir de la religión. Aparece entonces una ética sin religión: si la razón humana es la única responsable de la acción moral, el hombre puede ser un fin en sí mismo. El “humanismo” que de ahí se deriva tenderá a sustituir cada vez más a la religión en las sociedades llamadas modernas o secularizadas” (Grondin, 2010: 135). De aquí la pertinencia del llamamiento de Rudolf Otto a una dogmática que restituya a la religión sus elementos irracionales y que no la reduzca a un conjunto de prescripciones.

bastante, a dominar los instintos asociales” (Freud, 2010: 202), también sostiene que “las doctrinas religiosas no son sino ilusiones” (*ibidem*: 197).

Como hemos dicho, el camino al ascenso sin precedentes del ateísmo que se dio en el siglo XX había sido allanado, además de por estos autores, por la filosofía de Nietzsche y por las teorías evolucionistas de Darwin, que asestaron un fuerte golpe a toda la tradición religiosa occidental. Sin embargo, también hay que señalar que el concepto nietzscheano de la muerte de Dios no significaba la inmediata sustitución del hombre creyente por el hombre ateo, sino que estaba enmarcado dentro de su filosofía del superhombre. Como indica Octavio Paz, “Nietzsche vio con clarividencia las dificultades del ateísmo. Estas dificultades le parecieron insuperables, al menos mientras el hombre siga siendo hombre. Por eso su *nihilismo* para *acabarse* o perfeccionarse, exige el advenimiento del superhombre. Sólo el superhombre puede ser ateo”⁹⁷ (Paz, 2000: 121); el hombre profano, como decía Eliade, no es sino un descendiente del *homo religiosus* incapaz de romper los lazos con su propia historia⁹⁸.

De esta manera, con la muerte de Dios se abre una perspectiva (a)teológica que no llega a consumarse pero que influirá en todo el arte posterior. Sería pertinente preguntarnos cómo el cine recoge esta perspectiva, aunque la respuesta tendrá que esperar a las siguientes etapas de nuestra investigación; Foucault, profundiza en las implicaciones de esta muerte de Dios:

“Muerte que no hay que entender como el final de su reino histórico, sino como el espacio a partir de ahora constante de nuestra experiencia. La muerte de Dios, al suprimir de nuestra existencia el límite de lo ilimitado, la reconduce a una experiencia en la que nada puede ya anunciar la exterioridad del ser, a una experiencia por consiguiente interior y soberana. Pero una experiencia así, en la que estalla la muerte de Dios, descubre, como su secreto y su luz, su propia finitud, el reino ilimitado del Límite, el vacío de ese salto donde desfallece y se ausenta. En ese sentido, la experiencia interior es por completo experiencia de lo imposible” (1996: 125).

⁹⁷ Para Paz, de hecho, es más que significativo el silencio del arte sobre la cuestión del verdadero ateísmo: “Después de Sade, que yo sepa, nadie se ha atrevido a describir una sociedad atea. Falta algo en la obra de nuestros contemporáneos: no Dios sino los hombres sin Dios” (2000: 118).

⁹⁸ La mera sustitución de una deidad por una humanidad *divinizada* no es ni mucho menos lo que defiende Nietzsche; para él, “la muerte de Dios anuncia necesariamente también la muerte del Hombre (es decir, el final de cierto humanismo arrogante y altanero) para que el poder absoluto no sea transplantado del uno al otro sin más. De otro modo, el humanismo siempre será teológico en secreto” (Eagleton, 2012: 35).

1.2.4. De la religión a lo santo

Al comenzar el epígrafe nos preguntábamos de qué hablamos en el lenguaje cotidiano cuando hablamos de religión; ahora tenemos la necesidad de matizar de qué hablaremos nosotros a lo largo de nuestra investigación en el ámbito del cine cuando nos refiramos a lo religioso. Hemos conducido el concepto hacia el cristianismo, que será la religión de la que nos ocuparemos; éste es, en el sentido formal, un culto definido que promulga preceptos morales al frente del cual se coloca una institución jerarquizada. No obstante, ni nuestros principales intereses ni nuestras preocupaciones se dirigen las concreciones externas de este credo sino que, recurriendo de nuevo a Rudolf Otto, tienen que ver con lo santo o lo numinoso y con el sujeto ante el cual se despliega.

Asumiremos entonces una perspectiva fenomenológica: el cristianismo es objeto de estudio como una fe personal, como una presencia de lo sagrado frente al individuo, ambos enmarcados dentro de una tradición determinada, más que como un conjunto de normas o colección de iglesias. Esto es, nos interesa el cristianismo como una experiencia de trascendencia antes que como una religión institucionalizada —lo que no implica olvidar que también lo es. Dicho de otro modo: nuestro propósito es rastrear en el cine las huellas de la experiencia de lo santo (o lo sagrado en los límites del cristianismo). No obstante, no podemos ignorar (porque, como decíamos, son indisociables una de otra) la dimensión externa del cristianismo, su condición de sistema organizado de creencias con una fuerte relevancia e incidencia histórica; siempre que sea necesario y en la medida de lo posible, indagaremos cómo ese ente histórico ha ejercido su influencia en el medio cinematográfico, cómo la institución incluso ha podido orientar la práctica cinematográfica. En este sentido, estamos apuntando a una distinción igual de determinante que la que hay entre la religión y la moral: una cosa son las circunstancias del aparato político-institucional que determinan positiva o negativamente la producción de una película y otra muy distinta las experiencias íntimas de religiosidad que una película puede vehicular.

1.3. Violencia y religión

Relacionar la violencia y la religión es, actualmente, una actividad habitual en el mundo académico, investigador, periodístico y literario, sobre todo a raíz de los atentados del 11-S. La bibliografía al respecto es abrumadora; si hace algunas décadas era amplia, ahora es totalmente inabarcable. Para situarnos en la cuestión partiremos de un libro editado en el siglo XXI, constituido por aportaciones de eminentes expertos contemporáneos y titulado, como no podía ser de otra manera, *Religión y violencia* (Lanceros y Díez de Velasco, 2008).

En los últimos años se ha extendido la idea de que la religión es una de las principales causas de la violencia en el mundo o, al menos, la religión unida a ideologías políticas radicales. El terrorismo islámico de hoy, las Cruzadas en la Edad Media y la acción de la Santa Inquisición durante siglos evidencian el histórico vínculo entre violencia y religión del que no parece librarse ningún credo concreto —a estos podríamos sumar otros ejemplos, como el de “la violencia asesina contra los musulmanes por parte de los nacionalistas hindúes en Gujarat, el terrorismo del Stern Gang y otros extremistas judíos inspirados por visiones del Israel bíblico, o la complicidad de los budistas Zen en los crímenes de guerra japoneses del siglo XX” (Chien, 2007).

Aunque puede que, como afirma otra idea también extendida, el mensaje religioso sea un mensaje eminentemente pacífico o pacifista y que, si se hace una lectura errónea de éste, únicamente son responsables de la violencia los fundamentalistas que la perpetran o las instituciones y autoridades que se aprovechan de éstos: Dios dice “no matarás” y, por desgracia, son sus fieles los primeros en desobedecerle.

Julio Trebolle admite que existe una compleja relación entre los dos términos susceptible de rastrearse históricamente y que se expresa, la mayoría de las veces, en relación a la política, tanto en el monoteísmo como en el politeísmo. Analizando las Escrituras, algunos ejemplos de diferentes traducciones de pasajes del Antiguo Testamento realizadas en distintas comunidades de fieles y también los relatos bíblicos de la “guerra santa”, el autor finalmente concluye que ha sido el contexto político y social, y no lo específicamente religioso, lo que ha hecho que cale el mensaje religioso como un mensaje de terror, intolerancia y totalitarismo:

“El monoteísmo predica la concordia entre criaturas iguales, hermanos e hijos de un mismo Dios, aunque en su nombre se hayan justificado —y se justifiquen— cruzadas y guerras nada santas. Lo religioso por sí solo no suele generar violencia política, pero, cuando lo religioso se une a otros factores étnicos y político-sociales, puede convertirse en el combustible que alimenta un incendio de difícil extinción, como sucede en diversos conflictos del mundo actual” (Trebolle, 2008: 177).

No obstante, un dilema ineludible es la propia violencia presente en los textos religiosos. Trebolle lo afronta analizando la terminología hebrea de la violencia en la Biblia. Constata así que en quince ocasiones el verbo *naqam* («vengar») se aplica a Dios, veinticuatro la forma sustantiva *‘brh* («irritado»), catorce veces el verbo *‘anaph* («enfadarse»), etc. Si nos vamos a la palabra hebrea y árabe, bien conocida, que designa la violencia —la violencia sufrida, no provocada— tenemos que el verbo *hamas* es aplicado siete veces al hombre y sólo una a Dios. De todo ello, Trebolle deduce:

“El Antiguo Testamento presenta la figura de un Dios «irascible» e «irritable», que no admite, sin embargo, el calificativo de «violento», pese a que no deja de anunciar su venganza y proclamarse celoso cuando la causa de la justicia está en juego. Para tener una visión más equilibrada sobre los planteamientos de la Biblia en torno a la violencia, sería preciso estudiar también los antónimos «paz», *shalom*, o «tranquilidad, reposo», *menuhah*, así como el vocabulario de misericordia y compasión, mucho más rico y frecuente que el de violencia y venganza” (Trebolle, 2008: 165).

En nuestra opinión, no todo es una cuestión cuantitativa —o no todo debería reducirse a una cuestión cuantitativa. La conciencia del creyente contemporáneo generalmente no puede, o no quiere, asumir la figura de un Dios violento —violento, aunque pueda ser misericordioso y compasivo— y necesita una interpretación de esos textos que le libere de la asunción del sentido literal de los mismos. Adriano Fabris expone las dos tendencias principales, tradicionales, bajo las que se intenta interpretar la violencia bíblica:

“Por un lado, se ve sólo en el Antiguo Testamento la presencia de un Dios violento, acentuándose la contraposición entre la divinidad feroz y guerrera que se encuentra en la Escritura hebrea y el Dios clemente, bueno, pacífico y paciente de los Evangelios. Como es sabido, ésta es la posición de Marcione -siglo II-, marcada por un antisemitismo mal

disimulado; una posición que, siendo derrotada, se ha propuesto más veces en la historia del cristianismo, hasta la tesis de Rudolf Karl Bultmann sobre la contraposición entre el Dios de la Ley, el de la Escritura hebrea y el de la gracia anunciado por Jesús. Por otro lado, se ha hecho referencia a un paradigma de tipo evolucionista: habría un desarrollo, documentado en la Biblia, que, partiendo de una situación en la que Israel aún participaba en el mundo de la violencia, conduciría, mediante una progresiva toma de conciencia, a su definitiva superación en el anuncio de la buena nueva. Tal es el esquema de otro exegeta, Gerhard Lohfink” (Fabris, 2008: 125-126).

Ninguna de las dos perspectivas es satisfactoria pues, como Fabris hace notar, ambas presuponen que la problemática de la violencia divina únicamente concierne a la Biblia hebrea, como si el cristianismo estuviera a salvo de una dimensión violenta o como si se pudiera negar por completo la existencia de una compleja relación con la violencia por parte del Dios cristiano de los Evangelios. Un Dios que, no lo olvidemos, sacrifica a su Hijo de una forma cruel y despiadada. Fabris señala que, en un trabajo más actual, “Römer adopta el principio de la contextualización historizante. Y así, la imagen violenta de Dios que nos viene de las Escrituras correspondería a la cultura de la época en la que aquellos textos fueron elaborados” (2008: 127). Al tachar esa imagen de Dios de antropomórfica, el autor considera la explicación de Römer igualmente insuficiente y continúa buscando una respuesta satisfactoria —una respuesta satisfactoria que le permita atribuir toda la violencia al hombre y no a Dios.

Fabris entiende que, dentro de los límites de la experiencia religiosa en la que el ser humano es creado por Dios a su imagen y semejanza (fuera de esos límites, ya lo hemos dicho, se suele ver al revés: el hombre crea a su Dios) la violencia de Dios en la Biblia se podría justificar con una síntesis histórica, como un modo en el cual Dios “se hace hombre para encontrar al hombre” (*ibídem*: 131). Es esta salida de Dios al encuentro del hombre lo que le distancia de los ídolos; su violencia no es un arma para someter al ser humano, sino un medio para implicarle en su proyecto de salvación: “en la perspectiva del hombre religioso, lo que parecía un imponerse era en cambio un proponerse, lo que parecía limitar la libertad, por el contrario, la fundaba y promovía, lo que parecía violencia era, en cambio, dulzura” (*ibídem*: 136-137). Esta interpretación de Fabris nos devuelve a la interpretación de Treballe, presentada unos párrafos antes. La violencia no definiría al Dios de la tradición hebreo-cristiana, sino al Dios de los fundamentalistas:

“Existe, efectivamente, el Dios de los fundamentalistas, el ídolo que impone su voluntad incondicionada, y el Dios que promueve en cambio el amor y la convivencia entre los hombres. Este Dios no es un Dios violento, sino pacífico. Y es precisamente este proyecto de paz el mismo que puede ser percibido y puesto en práctica por todos los hombres de buena voluntad, ya sean laicos o religiosos, sea cual sea la religión que profesen” (*ibidem*: 137).

Sin embargo, rechazar un Dios —el de los fundamentalistas— para aceptar otro —el de los humanistas, podríamos decir— es un acto libre que, en principio, nada tiene que ver con la religión. De hecho, eso es lo que le permite a Fabris anunciar un proyecto de paz entre todos los hombres de buena voluntad; al fin y al cabo, habría también que incluir entre ellos a los ateos de buena voluntad. Si la religión es esencialmente un proyecto de paz, o si lo más importante de ella se reduce a ese mensaje, ¿para qué, en pleno siglo XXI, la necesitamos? ¿No sería más lógico, más cómodo, desprenderse de la religión, evitando así las lecturas “equivocadas” de los textos sagrados que realizan los fundamentalistas y dedicarnos al proyecto de paz desde una dimensión simplemente ética?⁹⁹ Es aquí donde cobra fuerza el elogio al ateísmo que realiza Slavoj Žižek en el siguiente texto:

“Hoy día, al tiempo que la religión emerge como la fuente principal de violencia homicida en el mundo, uno se cansa de oír tantas afirmaciones acerca de que los fundamentalistas cristianos, musulmanes o hindúes sólo están abusando y pervirtiendo el noble mensaje espiritual de su credo. ¿No es el momento de restaurar la dignidad del ateísmo, quizá nuestra única oportunidad de conseguir la paz” (Žižek, 2009a: 161).

Para Žižek, todas las personas son, por lo general, espontáneamente morales, y la premisa religiosa les proporciona un inhibidor moral —otra versión del opio del pueblo— o directamente una coartada para realizar los crímenes más atroces en nombre de Dios. Žižek reescribe la famosa frase de Dostoievski —“si Dios no existe, todo está permitido”, en *Los hermanos Karamazov*— para sentenciar que en el mundo actual, si Dios existe todo está permitido. Cuando, en su intento de justificar la guerra contra el terror, los líderes políticos como Bush o Blair definen el Islam como una religión de

⁹⁹ La respuesta más lógica es que sí, *si* es que la religión se reduce a la moral. Ya hemos criticado este punto de vista en *De la religión a lo santo*, pero aportaremos nuevos argumentos para no caer en esa reducción al final del presente epígrafe; primero consideraremos si realmente el ateísmo sería la solución a la violencia fundamentalista.

amor y tolerancia que no tiene nada que ver con los atentados perpetrados en su nombre, están manteniendo una cómoda postura hipócrita y falaz que oculta una actitud racista, pero para Žižek lo peor es la literalidad de esa defensa: la separación entre una verdad interior religiosa y su explotación política posterior es falsa y no puede justificarse filosóficamente; al contrario, es la misma presunción de Dios la que permite seguir cualquier mandato.

Hay que decir, no obstante, que el filósofo esloveno no piensa que el problema del terrorismo fundamentalista deba reducirse únicamente a la dimensión religiosa ni, aunque a primera vista lo pueda parecer, que urja abolir todas las religiones en favor de un sano ateísmo internacional, o al menos eso se deduce de sus consideraciones sobre el conflicto de Oriente Próximo; más prioritario que atacar las religiones frontalmente es neutralizar o desactivar la importancia del factor religioso en el juego del poder político. El autor —reconocido marxista y simpatizante de la causa palestina— considera que uno de los primeros pasos que los árabes deberían dar en pos de una solución es dejar de echar toda la culpa a los judíos y comenzar a ocuparse de sus propios y problemáticos regímenes. Lo curioso no es que Žižek recurra al personaje de Edward Norton en *El club de la lucha* para ilustrar la idea, lo sorprendente es que, unas líneas después, invoque la *yihad* y pida su “correcta” interpretación:

“El sentido básico de *yihad* en el islam no es el de la guerra contra el enemigo externo, sino el de esfuerzo de purificación interna. La lucha debe centrarse en el propio fracaso y en la debilidad moral, así que quizá los musulmanes debieran practicar más activamente el verdadero sentido de *yihad*” (2009a: 153).

No hace falta señalar lo irónico de que alguien cansado de escuchar pueriles alegatos a favor del noble mensaje de un credo encuentre también en él una posible salida a años de repugnante violencia; por supuesto, no tenemos nada que objetar a la vía de pacificación que Žižek imagina¹⁰⁰. Además, cabe apuntar que en otro de sus textos el mismo autor recoge una insalvable diferencia entre un fundamentalista y un creyente

¹⁰⁰ Ésta requeriría, en primer lugar, que todos los agentes implicados dejasen de verse a sí mismos como víctimas y que no siguiesen utilizando esa victimización para legitimar sus acciones. El siguiente paso sería que tanto judíos como árabes renunciases al control político de Jersualén. Ese acto de solidaridad compartida simbolizaría su unión como pueblos en cuya auténtica identidad se inscribe la diáspora y así la ciudad podría transformarse en “un sitio destinado a los que carecen de espacio” (2009a: 155).

cuando afirma que “el auténtico peligro del fundamentalismo no reside en que sea una amenaza para el conocimiento científico laico, sino en que lo es para la auténtica creencia” (2011: 39). Antes que fe en un sentido inmediato —fe en Dios— lo que el fundamentalista muestra es otra cosa, depositando ingenuamente sus esperanzas en que todas las afirmaciones religiosas de su credo podrán demostrarse algún día empíricamente, confundiendo entre sí las proposiciones religiosas y las científicas —tamaño confianza (en vez de creencia) explicaría la aparición del término “ciencia” en la denominación de algunas sectas fundamentalistas como la Ciencia Cristiana o la Cienciología.

Terry Eagleton recoge a su vez esta crítica al fundamentalismo —que se reduce a la confusión entre fe y conocimiento positivo— para dirigirla contra Richard Dawkins (2009) y Christopher Hitchens (2008), los máximos exponentes de una corriente ensayística actual neo-liberal que destaca tanto por la defensa exacerbada del ateísmo como por el ataque furibundo a la religión, y cuyos libros —*El espejismo de Dios* y *Dios no es bueno*— son verdaderos *best-sellers*. Para estos autores, también “los enunciados religiosos son la misma categoría de objeto que los científicos, con la única salvedad de que aquéllos son inútiles y vacíos” (Eagleton, 2012: 143). No es éste el lugar para desarrollar las tesis de «Ditchkins» —como sarcásticamente se refiere Eagleton a la dupla de escritores— ni los sobrados motivos que Eagleton encuentra para refutarlas¹⁰¹; nos conformaremos ahora con cerrar una de las vías abiertas de la relación entre violencia y religión apoyándonos en el pensamiento del conocido crítico literario británico. Volvemos de nuevo a la guerra contra el terror y a su origen, pues estamos de acuerdo con él en la problemática de vincular el nuevo interés por la teología y el ateísmo a las ruinas del World Trade Center:

“Ciertamente es que allí nació parte del debate y que ése no es un buen presagio, pues las discusiones intelectuales no son las mejores cuando surgen del dolor, el odio, la histeria, la humillación y el ansia de venganza, sobre todo, si van unidos todos ellos a arraigados miedos y fantasías racistas. El 11-S, sin embargo, no tuvo que ver realmente con la religión,

¹⁰¹ Ni Dawkins ni Hitchens se molestan lo más mínimo en examinar el fondo teológico de las cuestiones que tratan. Conscientemente emplean el término “religión” como un sinónimo de “superstición”, lo que sin duda les facilita la labor crítica pero también la menoscaba: ¿qué valor tiene un ataque a la religión que no maneja un concepto real de la misma? Esto no puede achacarse a Slavoj Žižek (véase Žižek, 2009b; 2005).

o, al menos, no más de lo que los treinta años de conflicto en Irlanda del Norte tuvieron que ver con la infalibilidad papal” (*ibidem*: 172).

Eagleton —que coincide con Trebolle y con Fabris en que los fundamentalistas realizan una lectura errónea de las fuentes religiosas— insiste en las causas económicas y políticas y en las contradicciones internas de la sociedad agnóstica del capitalismo tardío que, a la larga, han generado un clima propicio para que el terrorismo arrecie¹⁰². Mientras, la religión es una cortina de humo, pues funciona más bien como un discurso secundario al que cualquiera puede adherirse para legitimar sus tesis o para impugnar las del oponente, es decir, como una baza más en un conflicto eminentemente político. Se oponen en el mundo actual, desde la perspectiva maniquea y dominante de Occidente, los términos de “civilización” y “cultura” —o lo que hace unos años se denominaba “barbarie”. Aunque la oposición entre ellas nunca puede ser plena, la primera significaría universalidad y progreso, mientras que la segunda se referiría a lo tradicional, a lo irreflexivo e irracional —sobra decir que mientras nosotros, Occidente, tenemos la civilización, ellos, Oriente, tienen la cultura. Y hasta cierto punto podría admitirse que las “civilizaciones matan para proteger sus intereses materiales, mientras que las culturas matan para defender su identidad” (*ibidem*: 188), si bien en ambas la religión ocupa un lugar esencial y, en principio, insustituible —ya sea como autoridad y doctrina, o como sentimiento espontáneo o creencia firme. Por supuesto, las cosas no son tan simples como algunos las describen y no sólo es posible conciliar la civilización y la cultura, sino que es deseable; Eagleton recurre para tal fin al marxismo y al impulso de ciertos sectores de la teología.

Para William T. Cavanaugh, las creencias de todos los Osama Bin Laden del mundo “constituyen una parte significativa del problema de la violencia en el siglo XXI. Igualmente significativo, al menos, es el celo evangélico con el que se ofrecen (o se imponen) el «libre comercio», la democracia liberal y la hegemonía estadounidense a un mundo hambriento” (en Bauman, 2006: 41-42). Nosotros coincidimos con Eagleton y

¹⁰² Entre las contradicciones, por ejemplo, el hecho de que una razón dominante como la de este sistema convierta toda fe en un tipo de irracionalismo, a la vez que esa misma razón corre siempre el riesgo de convertirse en una caricatura si no se fundamenta más que en ella o en los intereses materiales y políticos. También el liberalismo económico ha dado lugar, en Occidente, al *multiculturalismo* y a una contradicción inherente a él: “cuanto más florece el capitalismo a escala mundial, más amenaza con disipar la autoridad del Estado-nación sobre sus súbditos” (Eagleton, 2012: 181).

Cavanaugh en que ni las únicas ni las principales causas del terrorismo fundamentalista son religiosas pero esta opinión no anula por completo el problema que nos ocupa.

Cuando Eagleton se define a sí mismo como un representante del humanismo trágico —una de cuyas corrientes es cristiana— lo hace porque considera que el individuo debe dirigir su vida hacia el ideal de la libertad y de la realización personal y social pero, al mismo tiempo, prepararse para lo peor, contemplando la posibilidad de que el ideal perseguido nunca llegue a cumplirse y afirmando la necesidad de un proceso de autorrenuncia. Se abre entonces otra nueva dimensión del vínculo entre religión y violencia pues, ¿cómo es posible armonizar una conciencia trágica con un credo religioso si éste no recoge en su interior la posibilidad de la tragedia, esto es, de la fatalidad? ¿Cómo puede existir una conciencia trágica religiosa, y en concreto cristiana, si no hay vestigios de una presencia violenta en el mismo núcleo de la fe?

En otras palabras, lo que nos tenemos que preguntar es, cómo, en su forma más esencial, en lo que representa el misterio (no la superstición) de la fe, está ligado el fenómeno religioso a la experiencia de la violencia.

1.3.1. Lo santo y lo violento

Desde posiciones intelectuales enfrentadas, autores como Georges Bataille y René Girard llevan a cabo una identificación de la violencia con lo sagrado. Bataille sostiene sin ambages que “el ámbito de la violencia es el de la religión” (2002: 19). En la filosofía del pensador francés, la frase lapidaria “Dios es, en verdad, el medio de percibir lo más terrible y, sin embargo, soportarlo” precede a una hermética reflexión sobre el acto de la fe y la posición existencial del creyente: “El devoto, delante de Dios, permanece maravillado, gozando de una violencia infinita que imagina contenida en los límites de la bondad” (*ibidem*: 60). Una de las diferencias irreconciliables entre Bataille y Girard tiene su origen en su postura hacia la obra de Nietzsche; la heterología de Bataille, “una especie de teología sin dios” (Vanheeswijck, 2006: 48), es heredera clara del pensamiento del alemán, mientras que Girard pertenece a otra generación de pensadores franceses “que se perfilan abiertamente como anti-nietzscheanos” (*idem*). No obstante, las afinidades y las desavenencias entre uno y otro no acaban aquí:

“Tanto Georges Bataille como René Girard ven en lo sagrado y en los tabúes una forma de controlar la violencia en las sociedades arcaicas. Sin embargo, difieren en que mientras Bataille explora la posibilidad de acceder a lo sagrado a través de la violación de los interdictos, René Girard profundiza en la experiencia de la violencia y sus articulaciones” (Carreño Bolívar, 2007: 31).

René Girard escribe que “la violencia constituye el auténtico corazón y alma secreta de lo sagrado” (1983: 38) y según su hipótesis “serán llamados *religiosos* todos los fenómenos vinculados a la rememoración, a la conmemoración y a la perpetuación de una unanimidad siempre arraigada, en último término, al homicidio de una víctima propiciatoria” (*ibidem*: 329). Como un chivo expiatorio, un animal sacrificado para redimir las culpas de otros, la víctima propiciatoria es en las sociedades primitivas el objeto del sacrificio, “la última víctima, la que sufre la violencia sin provocar nuevas represalias”, es quien garantiza “el paso de la violencia recíproca y destructora a la unanimidad fundadora” (*ibidem*: 94). Aquí reside una de las claves para comprender el pensamiento de Girard; la religiosidad encauza una serie de pulsiones violentas a fin de evitar otras formas de violencia cuya práctica social sería intolerable —ya hemos mencionado cómo dentro de la corriente psicoanalítica se otorga a los ritos un valor semejante. El mecanismo del chivo expiatorio es la solución ejemplar a una situación de conflicto o guerra declarada dentro de una sociedad primitiva, en tanto que la víctima que se sacrifica, al dirigir contra ella toda la violencia desatada, permite restituir un orden social y renovar la convivencia; este sacrificio da lugar tanto a la ley como al rito. Así la religión funciona como un catalizador de la violencia que hace posible el establecimiento de una sociedad: “La unanimidad fundadora transforma la mala violencia en estabilidad y fecundidad” (*ibidem*: 276). Este mecanismo victimario hay que entenderlo, además, dentro de un contexto de violencias generadas por la mimesis y el deseo mimético; la teoría mimética elaborada por Girard propone que en el núcleo del desarrollo social y del conflicto se encuentra el deseo mimético —no sólo la mimesis, esto es, la atracción inconsciente a la imitación de los otros, sino también a la apropiación del deseo de los otros (véase García Chavarín, 2007).

La otra clave de este pensamiento radica en su interpretación de la venida de Cristo como el momento histórico decisivo que permite a la humanidad habitar un nuevo período, dado que su crucifixión es “el sacrificio para acabar con todos los

sacrificios” (Žižek, 2009b: 86). Jesucristo sería el auténtico —y último— chivo expiatorio, el que descubre el sentido fundador de todo sacrificio, sustituyendo definitivamente una trascendencia de la violencia propia de la religiosidad primitiva por una trascendencia del amor propia del cristianismo:

“La Pasión hace visible lo que debe permanecer invisible para que los poderes de este mundo se mantengan, el mecanismo del chivo expiatorio. Al revelar este mecanismo y todo el mimetismo que le rodea, los Evangelios montan la única máquina textual que puede poner fin al aprisionamiento de la humanidad en los sistemas de representación mitológica basados en la falsa trascendencia de una víctima sacralizada en tanto que unánimemente considerada como culpable” (Girard, 1986: 217).

Hay una diferencia entre esta interpretación de la muerte de Cristo y la que realiza la teología cristiana, que considera a Jesús la víctima perfecta, el redentor de la humanidad que se inmola por los pecados del hombre, por el pecado de Adán:

“Jesús no se encarna para proporcionar al Padre una víctima adecuada a su ira, sino que viene al mundo para desvelar y, por ello, también para liquidar el nexo entre la violencia y lo sagrado. Se le mata porque una revelación tal resulta demasiado intolerable para una humanidad arraigada en la tradición violenta de las religiones sacrificiales” (Vattimo, 1996: 36).

Es decir, la aparición de Jesucristo permitiría superar la dimensión violenta de lo sagrado, propia de la religión natural, en favor de una concepción de lo religioso que demanda amor en vez de sacrificios. Evidentemente, a la explicación de Girard puede oponérsele la crítica anterior de Fabris a las visiones reduccionistas de la violencia de Dios en el mundo hebreo e incluso cabría interpretarla como un loable intento occidental por legitimar el discurso del poder empleando una variante del par civilización/cultura (o barbarie) sobre el que Eagleton reflexionaba —en la que el cristianismo pasaría a convertirse en la religión oficial, o incluso fundacional, de nuestras sociedades desarrolladas, mientras que las otras religiones permanecerían en el estado anterior primitivo.

También se puede criticar, como hace Javier Sádaba, que Girard defina lo religioso atendiendo únicamente a la difusa realidad de la violencia: “Siempre se podrá pensar —

y probablemente con razón— que no es la violencia la que da idea de lo que es la religión sino, por el contrario, que puesto que el hombre es religioso puede serlo violentamente. Dicho de una manera analógica: no es el asesinato el que explica la moral sino el que haya moral el que nos posibilita hablar de asesinatos” (1989: 56). Aún con todo, podríamos discutir a Sádaba hasta qué punto podemos separar nítidamente estas cuestiones, pues cabría preguntarse si no es una experiencia concreta —la de los asesinatos, la del mal, la de la violencia— la que despierta nuestra conciencia ética y, en caso de ser así, si no tendríamos precisamente por eso que dedicarle a esa experiencia una atención especial. Pero en cualquier caso, el proceso sustitutivo propuesto por Girard para explicar la disolución de lo sagrado en cuanto violento, como indica Gianni Vattimo, es algo que todavía no se ha cumplido —aunque sólo sea por la pervivencia en la teología cristiana de la lectura de Cristo como la víctima perfecta del sacrificio que Dios necesitaba.

Es el momento de dejar a un lado las explicaciones de Girard para seguir profundizando en las implicaciones filosóficas de la Pasión de Cristo, dado que la muerte y posterior resurrección de Dios encarnado es la piedra angular del cristianismo y también, posiblemente, el hecho más violento que pueda imaginarse. En primer lugar, debemos preguntarnos qué significa exactamente la palabra pasión:

“La pasión es, en su etimología clásica —en el latín *passio* y, antes, en el griego *pathos*—, sufrimiento, padecimiento. La Pasión es, por tanto, la narración del dolor de Cristo. Desde el siglo diecisiete, no obstante, *pasión* se identifica con el sentimiento o impulso obsesivo en pos de un objeto que se ansía con todas las fuerzas. En el *Pequeño Larousse* podemos leer que la pasión es una *emoción fuerte y continua que domina la razón y orienta la conducta*” (Delgado, 2008: 209).

La palabra pasión significa dolor, pero también puede ser entendida como un afecto intenso hacia algo o alguien; la Pasión de Cristo es explicada comúnmente en la catequesis como el sacrificio por amor de un Dios hecho hombre para salvar a su pueblo. La idea de un Dios que es amor y que se encarna para sacrificarse por la humanidad tiene un componente absurdo, indescifrable; como dice Pablo en la primera carta a los Corintios, el lenguaje de la cruz es escandaloso, es una locura imposible de asumir para la mayoría de hombres y mujeres.

No obstante, este credo que a veces parece predicar la locura o, cuanto menos, la insensatez —poner la otra mejilla, amar a tus enemigos, desprenderse de los bienes materiales, abandonar a tus familiares, etc.— es practicado por un gran número de personas sensatas y juiciosas. Y es que se puede vivir en armonía con la fe, que siempre es en parte revelación, sin tener que justificar cada una de las implicaciones de las creencias que ésta conlleva —lo que, además, sería imposible—, sobre todo cuando la mayoría de los presupuestos éticos y morales que hay que defender se subordinan a la máxima del amor a Dios y al prójimo.

A la luz de la historia se puede decir que las autoridades cristianas y los propios fieles han preferido no incidir demasiado en el componente absurdo presente en los Evangelios; se ha insistido en la cruz, no en la locura de la cruz. No criticaremos aquí lo que consideramos una actitud eminentemente pragmática y de gran sentido común, pero sí prestaremos atención a lo que dijeron los que sí repararon en el desafío a la lógica que anida en el corazón del cristianismo —que es una muestra más de violencia, en tanto que escándalo, en tanto que ruptura con el orden establecido. Michel Foucault recoge algunos testimonios que apuntan en esta dirección:

“Al venir a este mundo, Cristo aceptaba todas las características de la condición humana, e inclusive los estigmas de la naturaleza caída; desde la miseria a la muerte, Él siguió una ruta de Pasión, que es también la ruta de las pasiones, de la sabiduría olvidada, y de la locura. Y por ser una de las formas de la Pasión —en un cierto sentido la última, antes de la muerte—, la locura se ha de convertir en objeto de respeto y compasión, para las personas que la sufren. [...] Así como la muerte ha sido santificada por la muerte del Cristo, la locura, con todo lo que tiene de bestial, lo ha sido también” (1997: 245).

Kierkegaard hace uso de la retórica paulina de la citada carta a los Corintios en su panegírico de Abraham, ampliando el alcance de la locura del cristianismo al Dios hebreo y revelando otro sentido de la locura santificada al describir la singular grandeza del patriarca: “Abraham fue grande porque poseyó esa energía cuya fuerza es debilidad, grande por su sabiduría, cuyo secreto es la locura, grande por la esperanza cuya apariencia es absurda y grande a causa de un amor que es odio a sí mismo” (2005: 65).

Merece la pena que nos detengamos en el holocausto de Isaac (Gn 22). Dios había prometido a Abraham una gran descendencia pero su mujer, Sara, era incapaz de

engendrar un hijo. Al cumplirse las bodas de oro del matrimonio, cuando él tenía 100 años y ella 90, nació Isaac. Este hijo tan esperado, tan deseado, es el que Dios ordena que se le ofrezca en sacrificio, ese mismo hijo que cumpliría la promesa divina —es decir, la fe de Abraham es puesta a prueba hasta límites inhumanos¹⁰³. En el monte Moriá, a punto de consumir el holocausto con el cuchillo en alto sobre su hijo, un ángel detuvo su mano. Aquí entra en juego, según Kierkegaard, una posible suspensión de la ética cuyas consecuencias no deben tomarse a la ligera. El hecho que siempre se destaca en esta historia es la intercesión de Dios —a la que la narración específicamente cinematográfica debe tanto como paradigma de la salvación en el último momento— pero el hecho más sobresaliente es que Abraham esté dispuesto a ofrecer a su hijo en sacrificio, aún amándole más que a sí mismo. El filósofo danés advierte de los peligros que un sermón irresponsable al respecto podría causar en algún oyente perturbado: ¿Por qué alguien no iba a querer imitar a Abraham, ofreciendo a su hijo en sacrificio como un acto de amor? Para Kierkegaard Abraham no es ningún héroe trágico, pues no renuncia a sus deseos para cumplir con su deber —proteger a su hijo no sólo es su deseo, es su deber como padre— así que “o es un asesino, o es un creyente” (Kierkegaard, 2005: 113).

¹⁰³ La pregunta que cualquier persona podría hacerse es la de porqué Dios complica tanto las cosas. Similar es la interpelación de Job ante el sinsentido de su sufrimiento —Job es puesto a prueba y padece una serie de desgracias y desdichas solamente porque Dios ha hecho una apuesta con el demonio, no porque él haya hecho algo para merecerlas— pero la respuesta de Dios (en Job 38) es aún más desconcertante, pues consiste en una retahíla de preguntas retóricas como “¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la Tierra?”, “¿Has penetrado hasta las fuentes del mar y has caminado por el fondo del océano?”, “¿Se te han abierto las Puertas de la Muerte y has visto las Puertas de la Sombra?”, etc. Definida por Slavoj Žižek, esta última aparición divina es “una muestra de pura jactancia, una exhibición de horror con elementos de espectáculo absurdo” (Žižek, 2005: 169). ¿No es esta demostración de poder, a fin de cuentas, vana? Precisamente si Dios posee tal poder, el sufrimiento de Job se vuelve aún más inexplicable: ¿por qué entonces hacer sufrir, por qué dejar que sufra, un inocente? Nos desviaríamos demasiado de nuestro tema al profundizar en el Libro de Job —un texto que históricamente ha sido rechazado en no pocas ocasiones por algunos exégetas al considerarlo como un residuo anterior de mitología pagana— pero cabe apuntar la radical interpretación que hace Žižek del pasaje. El filósofo y psicoanalista piensa que el sufrimiento de Job prefigura el de Cristo: ninguno tiene sentido y Dios no ofrece una respuesta convincente al sufrimiento de ambos (ya sea en forma de discurso jactancioso o como silencio definitivo tras el “Padre, ¿por qué me has abandonado?” de su Hijo). En el caso de Cristo el sufrimiento humano pasa a ser el sufrimiento de Dios mismo, y resulta sugerente —aunque insostenible— la interpretación de que Job presagiara el propio sufrimiento futuro de Dios; Žižek entiende que la ausencia de réplica inmediata por parte de Job no se debe a una actitud sumisa o complaciente sino que es, en el fondo, una muestra de piedad: “Job calló porque, en un gesto de silenciosa solidaridad, advirtió la impotencia divina. Dios no es justo ni injusto, sino sencillamente impotente. Lo que Job súbitamente comprendió es que *no era él, sino Dios mismo, quien había sido puesto a prueba a través de las calamidades que debía sufrir Job* y que Dios había reprobado de la manera más infortunada” (*ídem*: 173). Cabe decir que Job, aunque Žižek no lo mencione, sí termina postrándose y retractándose un par de versículos después (Job 42, 1-5).

No debemos ver aquí, o no sólo, la coartada religiosa para cometer los más atroces crímenes, que exponía Žižek. En primer lugar, en la misma frase de Kierkegaard se contraponen las dos opciones, o se es un asesino —al saltarse la dimensión ética— o se es un creyente —al asumir los designios divinos, que no se reducen a los dictados de la conciencia o de la ética— pero no se puede ser al mismo tiempo un creyente y un asesino: “únicamente por medio de la fe podemos asemejarnos a Abraham, y no por el asesinato” (Kierkegaard, 2005: 80).

En segundo lugar, no podemos obviar una circunstancia fundamental: Isaac no sólo es inocente, sino que es el hijo de la promesa de Dios, es la prueba fehaciente de su poder y misericordia. No es una simple víctima propiciatoria ni un infiel al que haya que castigar, y su sacrificio no puede ser explicado en términos éticos, ni políticos ni sociológicos, ni a través de ninguna otra categoría reductora humana¹⁰⁴. Sólo la religión puede ofrecer, si bien no una explicación, una esperanza al respecto. Del acto de Abraham, de su decisión de consumir la voluntad de Dios, brota la *Anfaegtelse*, un *horror religiosus*, un estado de ansiedad, de crisis espiritual frente al misterio de lo absurdo. Abraham alcanza la grandeza a través del tormento, de la miseria, de la paradoja; Dios establece un nuevo pacto con el patriarca, una relación que está fuera de los límites de la razón y en la que el deber no forma parte del estadio de la ética —entendida ésta como un precepto general con validez universal— sino del ámbito religioso, como expresión de la voluntad de Dios —o del amor a Dios.

Abraham no es un héroe trágico, es un caballero de la fe, y como tal renuncia a su deseo y a su deber en virtud de otro deber, un deber absoluto. Lo ordinario se quiebra y el holocausto de Isaac hace visible una dimensión paradójica de la relación entre lo humano y lo divino —o en palabras de Bataille, Dios como “el medio de percibir lo más terrible y, sin embargo, soportarlo” (Bataille, 2002: 60)— y de ahí parte de la fascinación de Kierkegaard: “Por eso Abraham despierta en mí admiración y espanto a

¹⁰⁴ Kant, por ejemplo, no puede aceptar que la orden de sacrificar al hijo prometido, que es él mismo prueba del milagro, venga de Dios. Por eso piensa que Abraham no estaría obedeciendo un mandato divino —pues Dios, que es bueno, no podría obligarle a matar a su propio hijo— sino que, aún sin saberlo, estaría siguiendo una orden demoníaca. George Steiner explica que la lectura de Kierkegaard “es rigurosamente antitética. Sólo el verdadero Dios puede exigirle a Abraham el sacrificio de Isaac. [...] El profundo error de Kant y Hegel es identificar al Dios de Abraham, Isaac y Jacob, el Dios que ordena la atroz muerte de Su Hijo en la cruz, con categorías de entendimiento humano y ética razonada” (1997: 318). El holocausto de Isaac y la interpretación que Kierkegaard hace del episodio ha sido ampliamente tratada por los pensadores del siglo XX y sus implicaciones son mucho más profundas de lo que aquí puede abarcarse (véase Jerade Dana, 2010; Derrida, 2006; Steiner 1997: 311-330).

la vez. Quien se niega a sí mismo y se sacrifica por su deber abandona lo finito para asirse a lo infinito, y se siente seguro” (2005: 118). Este asirse a lo infinito es la culminación del paso de la ética a la religión, que en el pensamiento de Kierkegaard había sido precedido antes por el paso de la estética a la ética; este paso es el “salto de fe” hacia el absurdo “que transporta a unos pocos elegidos o afligidos a la aventura trascendental con Dios” (Steiner, 1997: 312).

Nietzsche, sin embargo, parte de los sacrificios rituales y especula sobre la historia de la crueldad religiosa y sobre el carácter perverso de Dios para concluir que hay que cerrar el círculo de lo sagrado; lejos de lo que sugería Kierkegaard, hay que despreciar lo infinito en virtud de lo finito:

“Hay una gran escala de crueldad religiosa, con muchos escalones, pero tres de esos escalones son los más importantes. Antes se sacrificaban hombres a su dios, puede justamente que los más amados. Así sucedió en todas las ofrendas de primicias, en todas las religiones prehistóricas, y también en los sacrificios del emperador Tiberio en la gruta de Mithra en la isla de Capri, el más espantoso de todos los anacronismos romanos. Más tarde, en la época moral de la humanidad, se sacrificaban al dios los instintos más violentos, se le sacrificaba la propia *naturaleza*; esta alegría festiva fulgura en la mirada cruel del asceta, del iluminado *antinatural*. Y, en definitiva, ¿qué quedaba aún por sacrificar? ¿No había que sacrificar, en último término, todo lo que consolaba, santificaba y curaba, toda esperanza, toda fe en una armonía oculta? ¿No había que sacrificar a Dios mismo y, por crueldad consigo mismo, adorar la piedra, la brutalidad, la pesantez, el destino, la nada? Sacrificar Dios a la nada -este misterio paradójico de la última crueldad le ha sido reservado a nuestra generación ascendente, sabemos todos ya algo de eso” (Nietzsche, 1998: 56-57).

Como hemos defendido anteriormente, la concepción religiosa contemporánea está marcada por esa idea nietzscheana de la muerte de Dios. Sin embargo, hay un hecho que marcó aún más la teología de la segunda mitad del siglo XX y al que todavía no hemos dedicado ninguna línea: la terrible experiencia del Holocausto. La filosofía y la religión, la humanidad, no pueden entenderse de igual modo después de Auschwitz, y algunas ideas tradicionales acerca de la divinidad no tienen cabida tras aquel horror; para muchos creyentes, Dios murió allí y no en las páginas de Nietzsche. Karen Armstrong recurre a Elie Wiesel para ilustrar el abismo teológico al que se enfrentaron los pensadores en aquel momento:

“Un día, la Gestapo iba a colgar a un niño. [...] El niño estaba silencioso, lívidamente pálido y casi tranquilo al subir a la horca. Detrás de Wiesel, uno de los prisioneros preguntó: *¿Dónde está Dios? ¿Dónde está?* El niño tardó media hora en morir mientras a los prisioneros se les obligaba a mirarlo de frente. El mismo hombre preguntó de nuevo: *¿Dónde está Dios ahora?* Y Wiesel oyó, dentro de sí, una voz que respondía: *¿Dónde está? Está aquí, pendiendo de esta horca?* (Armstrong, 2006: 465).

Toda idea de Dios está atravesada por una estrecha relación entre violencia y religión. El ser humano tiende a justificar la violencia —en realidad, como ser racional que es, el ser humano tiende a justificarlo todo— y sin embargo, se encuentra con límites y resistencias que le impiden hacerlo. Uno querría pensar que tras el Holocausto no se repetirían acontecimientos tan ignominiosos y deleznable, pero el siglo pasado dejó otras decenas de millones de víctimas de genocidios tras la barbarie nazi.

Si, como sostienen muchos, Dios es una simple proyección humana cuyo objetivo es explicar lo que todavía no comprendemos, consolarnos en nuestro sufrimiento y ayudarnos a ser mejores, su trabajo ha resultado completamente insatisfactorio. Además, ha comprometido sobremanera el asunto de la violencia: por un lado, es difícil explicar la violencia de Dios sino es recurriendo a complicadas metáforas y por otro, es más difícil aún explicar la pasividad de Dios ante la violencia que oprime al ser humano —quizás sea más apropiado decir su inacción, pues hay quien consideraría que Dios no es pasivo ante esa violencia sino que la sufre (leemos en Isaías 63, 9 que “Con todas sus aflicciones Él estaba afligido”). Hans Jonas (2012) escribió que si después de Auschwitz queríamos seguir pensando en Dios como bueno, tendríamos que dejar de pensar en Él como omnipotente¹⁰⁵.

No obstante, seguimos pensando en Dios de muchos modos. A pesar del vaciado de sentido al que se ha sometido la idea de la divinidad y a pesar de no haber cumplido con las expectativas, Dios sigue siendo un pilar fundamental en el desarrollo del individuo a

¹⁰⁵ “Después de Auschwitz podemos decir, más decididamente que nunca, que una divinidad omnipotente o bien no sería infinitamente buena o bien totalmente incomprensible” (2012: 156). Jonas atiende a los tres atributos tradicionales de Dios, la bondad absoluta, la omnipotencia y la comprensibilidad, para señalar que en nuestra época la conexión entre dos de ellos excluye al tercero. Esto es, si Dios es absolutamente bueno y omnipotente, no puede ser en absoluto comprendido; si es omnipotente y comprensible, no es bueno al tolerar el mundo como es; Dios sólo puede ser bueno y comprensible (entiende Jonas que la comprensibilidad de Dios está condicionada por las limitaciones del ser humano y por la esencia de Dios, pero que no puede ser negada, al menos dentro de la fe judía) si no tiene un poder ilimitado —sólo así su ser-bueno sería compatible con la existencia del mal.

nivel personal y social. A pesar, incluso, de Auschwitz. Armstrong, tras narrar la historia de Wiesel, continúa con otro relato:

“Se cuenta que un día en Auschwitz un grupo de judíos sometió a Dios a juicio. Lo acusaron de crueldad y traición. Como Job, tampoco ellos se sentían satisfechos con las respuestas habituales al problema del mal y del sufrimiento en medio de esa situación horrible. No pudieron encontrar una justificación para Dios, ni circunstancias atenuantes, de modo que lo declararon culpable y, presumiblemente, digno de muerte. El rabino pronunció el veredicto. Después levantó la vista y dijo que el juicio había concluido: era el momento de la oración de la tarde” (2006: 466).

Después de todo lo escrito acerca de estos dos inaprensibles conceptos, podríamos decir que el ser humano es violento y religioso aunque cada uno de nosotros, como individuos con conciencia y capacidad de actuación, podamos optar en nuestra vida por la práctica de la no-violencia y por el rechazo de la creencia en Dios. ¿Pero realmente es así? ¿Son la violencia y la religión dos características exclusivas y fundadoras del ser humano? Afirmarlo plantea un problema de gravedad considerable, pues de alguna manera concederíamos con ello que no podemos escapar de los efectos negativos de ambas —es relativamente fácil estudiar la violencia como una cualidad completamente negativa, lo que es discutible, del mismo modo que la religión puede ser descrita como enteramente positiva y realizadora, lo que, a la luz de lo visto, es igualmente discutible.

A nosotros, dados nuestros objetivos, nos basta con admitir la estrecha relación que existe entre lo que llamamos religión y lo que llamamos violencia. Hasta aquí, hemos apuntado algunas formas de aproximarse a estos dos conceptos desde la filosofía a la vez que hemos ganado en perspectiva fuera de nuestra disciplina; a partir de ahora, será el cine el que nos dará la oportunidad de desarrollar los modos en los que el espectador tiene experiencia de lo santo y de lo violento.

2. El cine, una historia de violencia

Un par de hombres salen de una habitación en un motel de carretera. La cámara les sigue acercándose a un descapotable. Ambos se separan, uno avanza a pie y sale del cuadro y el otro se mete en el coche, arranca el motor y enciende la radio. La cámara se queda con éste último, que conduce muy despacio el vehículo hasta detenerlo al lado de la puerta de otro de los módulos del hotel, el de la recepción. De ahí sale, al poco, el otro hombre. Intercambian sus asientos y se quejan del calor. No les queda prácticamente agua; alguien tiene que entrar a recepción a por más. El hombre que había arrancado el motor sale del coche y la cámara le sigue hasta la puerta —fin del plano. En términos de acción, nada ha ocurrido en un único plano de más de cuatro minutos de duración que no se pudiera haber narrado en apenas unos segundos.

El ritmo extremadamente pausado, el lento y pesadoso movimiento de los actores y sus nimios comentarios nos invitan a pensar que algo grave se nos está ocultando, algo que se desvela en la siguiente escena, en la que el hombre entra en la estancia y se dirige hacia el dispensador de agua. En su recorrido se cruza con varios cadáveres sin inmutarse. Mientras llena una garrafa, una niña pequeña sale temerosa de una habitación y se sitúa cerca de él. El hombre deja a un lado la garrafa, se agacha, indica a la niña con un gesto que guarde silencio, saca una pistola y dispara. Es un plano frontal del arma, no de la niña, el que representa el asesinato con el que se cierra la secuencia inicial de *Una historia de violencia* (*A History of Violence*, de David Cronenberg, 2005).

Luego, la violencia volverá a la película de forma seca y abrupta, como una irrupción efectista en el devenir de los acontecimientos aparentemente cotidianos que se narran — como lo que lo violento es, un trastorno radical de un orden. Por su parte, un arma que amenaza el espacio del espectador es prácticamente un *leitmotiv* de la historia del cine desde que un vaquero disparase directamente a cámara en *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903). Y Sergio Leone ya había conseguido que Henry Fonda —encarnando a un pistolero llamado Frank— matase a sangre fría a otro niño en *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il west*, 1968). El disparo de la pistola daba paso entonces a otra agresión “primigenia” al espectador, en forma de locomotora avanzando sobre él. En la película de Cronenberg, el disparo de la pistola —que no

apunta directamente al espectador, pero sí al fuera de campo en el que éste se encuentra — se superpone al grito de otra niña, el de la hija del protagonista, en la siguiente escena. Un par de secuencias más tarde, ese protagonista —llamado Tom Stall, con el rostro y el cuerpo de Viggo Mortensen— evita el robo de su restaurante y mata a los dos asesinos del comienzo. Lo que a ojos de su comunidad le convierte en un héroe conlleva terribles consecuencias para él y para su familia, pues propicia que la historia de su pasado, su propia historia de violencia, sea también revelada. Nosotros, en este capítulo, vamos a intentar revelar en qué sentidos la historia del cine es una historia de violencia.

2.1. La violencia del relato

Clint Eastwood, al contar los motivos que le llevaron a rodar *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992) —no está de más señalar que la de Cronenberg es en muchos aspectos una versión actualizada de la historia de violencia de este *western*— ofrece una magnífica reflexión de la que podemos partir para analizar el vínculo que ahora nos ocupa:

“Yo mismo he utilizado la violencia como diversión, algo que es natural, dado que la violencia viene de un conflicto y el conflicto, justamente, está en la base de la acción dramática. Pero cuando leí este guión, me dije que tal vez allí residiera la posibilidad de exponer un punto de vista sobre el hecho de que la violencia no es ni hermosa ni prestigiosa. Que no deja de provocar dolor y de tener consecuencias, incluso en aquellos que la originan...” (en Mongin, 1998: 92).

Todo relato dramático se construye sobre el conflicto. Desde Aristóteles y su *Poética* la estructura más socorrida para explicar casi cualquier tipo de narración es la estructura en tres actos de principio/medio/fin cargada de “peripecias” cuya finalidad es provocar la catarsis en el espectador. Los gurús del guión cinematográfico han prescrito duraciones para esa terna de planteamiento/nudo/desenlace —30, 60 y 30 páginas respectivamente— y el empleo de *plot points* (Syd Field), incidentes incitadores (Robert McKee) o detonantes (Linda Seger), que son los elementos de la trama que determinan un giro en ella y permiten el paso de un acto al siguiente hasta la consecución de un clímax. Otros autores de éxito han preferido hacer uso de esquemas de análisis mitológicos y examinar cómo se corresponden los tres actos con las etapas del viaje del

héroe (Christopher Vogler) pero todos ellos orientan su trabajo a partir del reconocimiento de la necesidad de acción de cualquier relato y de la superación de obstáculos por parte del protagonista.

En lo que se refiere a la creación de personajes también se da por hecho en los manuales para guionistas que cuantos más conflictos entren en juego en su configuración, más ricos y atractivos para el público serán, en oposición a los personajes planos que no cambian a lo largo de la trama y en los que no hay arco de transformación alguno (para un desarrollo más extenso de la necesaria presencia del conflicto en todos los niveles del guión véase Sánchez-Escalonilla, 2006). En este caso, lo violento como alteración de un orden —los puntos de giro, las contradicciones internas de un personaje— es lo que justifica la existencia de un orden superior —el determinado paradigma del guión.

2.1.1. La violencia del dispositivo cinematográfico

De todos modos, no es sólo su carácter normativo lo que atenúa la violencia del relato. Tampoco deberíamos caer en la confusión de equiparar el conflicto y la violencia. El primero, como decía Eastwood, está en la base del relato y da lugar a la segunda, pero no todos los conflictos degeneran en violencia —de hecho, algunos de los conflictos ideados por los guionistas pueden ser irrisoriamente vanos y difícilmente generarían actos violentos. Huelga decir que la violencia que es motivo de alarma social no es la propia de toda construcción dramática; la violencia preocupante es la del drama construido que el cine toma de la realidad —la violencia de la guerra, de los asesinatos, de los abusos, etc. Para muchos, el problema de la actual cultura de la imagen es que la violencia del drama, la violencia que nos sitúa ante la muerte, no sólo es explícita y visible, sino que es exaltada gracias a los primeros planos, a los efectos especiales y a las narraciones que centran todo su interés en los avatares de homicidas y psicópatas.

Antes de ahondar en las implicaciones de esta supuesta celebración contemporánea de la violencia, no debe escapársenos que es el medio cinematográfico —no el teatral, ni el literario, ni el pictórico— el que posibilita este tratamiento de la violencia. Ya no nos estamos refiriendo a una violencia-conflicto propia de todo relato, ni a la violencia del drama, sino a que existe una violencia inherente al dispositivo cinematográfico.

En no pocas guías e historias del cine se dice que la proyección de *Llegada de un tren a la estación* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, de Louis y Auguste Lumière, 1895) causó tal impacto en algunos espectadores que éstos salieron corriendo despavoridos creyendo que la locomotora les arrollaría. Aunque la anécdota no tenga visos de ser tan cierta como nos gustaría, aunque las reacciones de esos primeros espectadores se exagerasen o magnificasen para mitificar el evento, el potencial perturbador de la pantalla es innegable: ¿quién no ha bajado alguna vez la cabeza, apartando temerosamente la mirada ante ella? —algunos, incluso, han llegado a sufrir episodios de ansiedad (sobre la base real del llamado “efecto tren”, sus causas psicológicas y su relación con diferentes tipos de audiencias, véase Bottomore, 1999). Por eso cuando Leone pasa en *Hasta que llegó su hora* del plano frontal del arma que se dispara al del tren, el espectador no puede relajarse —aunque no se le enseñe el plano de la víctima, un niño indefenso— sino que se sobresalta aún más. La tensión previa no termina de desaparecer y el italiano, además de potenciar la violencia, latente y patente, del universo del *western*, hila su trama con inteligencia y concreción —Frank, el asesino, está a sueldo de un magnate del ferrocarril.

¿No es la historia del cine la historia de los distintos modos en los que se ha intentado emocionar, subyugar y en el fondo someter al espectador? La sala oscura, el montaje, la iluminación de los planos y los movimientos de cámara debilitan su sentido crítico, le fascinan y, simultáneamente, ejercen sobre él una especie de violación; así intentaba Luis Buñuel explicar el poder hipnótico del medio (Buñuel, 2009: 79). John Carpenter, en su episodio para la primera temporada de la serie norteamericana *Masters of Horror*, imagina el punto límite: el argumento de *El fin del mundo en 35 mm* (*Cigarette Burns*, 2005) gira en torno a la búsqueda de una película llamada (en francés en el original) *Le fin absolute du monde* que causa la muerte a aquel que la ve. No nos hace falta llegar tan lejos, hasta fantasear con la posibilidad de un cine como violencia absoluta, para defender que el cine —por la ilusión de movimiento, por sus posibilidades técnicas, por la historia de la recepción de las películas— es un medio “afín” a la violencia.

En una escena de *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965), el protagonista interpretado por Jean Paul Belmondo preguntaba a un hombre que qué era el cine. Ese hombre que Godard —la figura emblemática de la revolución

cinematográfica nacida en la Europa de los años sesenta— había puesto allí para que contestara, era el cineasta Samuel Fuller —posiblemente el más osado y enérgico de los directores estadounidenses de la época, confinado casi siempre a producciones de bajo presupuesto. La respuesta de Fuller es antológica: “El cine es como un campo de batalla. Hay amor, odio, acción, violencia, muerte... En una palabra: emoción”.

El cine es violencia a ambos lados del Atlántico y la metáfora del cine como campo de batalla no se agota, como estamos viendo, en la emoción del relato. Por aquellos mismos años Noël Burch imaginaba, atendiendo a la “escritura violenta” —del montaje rápido y el abuso del efecto de zoom— propia de los realizadores del medio televisivo (Fuller, por edad, no pertenecía a la nueva hornada de cineastas curtidos en televisión pero sí que trabajó en ella), que quizás algún día la censura cinematográfica pasaría a ocuparse del contenido a las formas, ya que éstas siempre acarrearán, aún a nivel abstracto, un tipo de agresión. Para Burch, igual que para Buñuel¹⁰⁶, la pantalla agrede al espectador, y aunque éste se diga a sí mismo que lo que está viendo “sólo es un filme” y se activen entonces sus mecanismos de defensa, “siempre será un instante demasiado tarde: el «mal» está hecho, el malestar, el terror quizá, estén ya en casa” (Burch, 2008: 131). Fue precisamente un célebre cortometraje del cineasta aragonés la primera película de la historia del cine que, en palabras de este autor, intentó “hacer desempeñar a la agresión un papel de componente estructural” (*idem*).

El terrorífico plano del ojo seccionado por una navaja de afeitar en la primera secuencia de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) tiene un efecto traumático sobre el que mira debido a su carácter explícito y a que implica una violencia directa contra nuestra sensibilidad —¿no nos descubrimos indefensos en el ejercicio cinematográfico del *voyeurismo* ante la extrema vulnerabilidad de los ojos?— pero si conserva, revisión tras revisión, su poder para conmocionarnos no es sólo por eso. La disposición de los elementos que le preceden trabaja para construir una secuencia aparentemente banal que, sin embargo, queda transformada por la intromisión de dicho

¹⁰⁶ Sus opiniones sobre el poder hipnótico del cine y la violencia que éste es capaz de ejercer son semejantes. Compárese la transcripción anterior de las palabras de Buñuel con la cita de Burch que precede a la que ahora recurriremos: “Pues todas esas formas de agresión nacen de esa relación tan particular, casi hipnótica, que se establece entre el espectador y la pantalla desde el momento en que se apagan las luces en la sala (y que Siegfried Kracauer analiza muy bien en sus libros). Cualquiera que sea el grado de conciencia crítica, el espectador sentado en la oscuridad, súbitamente solo frente a la pantalla, está ahora a merced del realizador: éste puede violentarle en cualquier instante por cualquier medio” (2008: 131).

plano y que dirige la experiencia que el espectador tendrá de las siguientes secuencias —pues ya no *puede* dejar de estar alerta— e incluso las experiencias posteriores del mismo fragmento —coincidimos con Burch en que tras verlo por primera vez una ola de pavor se propaga hasta el principio del filme y por ello la anticipación del plano tampoco mitiga el golpe o la potencia traumática del mismo. Recordemos también que las estructuras de agresión no se limitan a la utilización sistemática de un plano especialmente truculento con el fin de causar un impacto en el público; las comedias del género burlesco norteamericano de Buster Keaton y del dúo compuesto por Stan Laurel y Oliver Hardy son ejemplos paradigmáticos de cómo, sin recurrir a lo sangriento, estructura y agresión se unen para provocar la risa del espectador.

No obstante, dado que la respuesta a la pregunta de Burch es, al menos por el momento, negativa, y que ninguna agresión relativa a la forma ha conseguido desplazar la preocupación por la violencia del contenido, haremos bien en dirigir ahora nuestra atención a la violencia del plano, a la violencia de la imagen, a ese antecedente del género *gore* que es el ojo cortado.

2.2. El relato de la violencia

El ojo que el propio Buñuel secciona con la cuchilla tiene un aspecto falso, la apariencia de un huevo quebrándose, a pesar de pertenecer a una vaca; en cualquier caso, ni es ni parece humano pero eso no impide que nos estremezcamos como si lo fuera. Su fuerza no reside en su estricta correspondencia con lo real, pues la mayoría de nosotros tampoco sabemos cómo es o qué apariencia tiene un ojo humano rajado. El horror que inspira se debe en parte a su carácter referencial dentro de nuestra cultura, en parte a su visibilidad y en parte a su súbita aparición. Un gran plano general en cuyos márgenes asomase un individuo rasgando el dibujo de un ojo pintado con tiza en una pared causaría un efecto bastante lejano a ese horror y a esa grima —hasta el simple ruido de uñas arañando una pizarra estaría más cerca de la sensación que produce la visión del plano que nos ocupa.

En base a su valor estructural también podemos aventurar que si Buñuel hubiera decidido situar ese plano detalle justo al inicio, como el primero de toda la película, su efecto hubiera sido distinto, mucho más cercano al asco que al pavor. Nadie negará que

la experiencia del pavor o del terror es más violenta que la del asco. Ante el asco uno puede girar simplemente la cabeza y distanciarse de lo que se ve, mientras que el terror, como decía Burch, se instala en casa. Aquí, por cierto, está la difusa línea que separa el género de terror del cine *gore*, y también el erótico del pornográfico: mientras en uno se trata de mostrar lo máximo posible, en otro lo que se muestra se supedita siempre a la atmósfera que se quiere conseguir. Por esto y por su condición marginal, la violencia del *gore* y del porno no será nuestro objeto de estudio, pero sí lo serán algunas películas que tienen escenas *gore* y otras que tienen escenas de sexo explícito¹⁰⁷; lo que hay que recalcar, precisamente, es que la violencia de la que se nutren los filmes actuales ha trascendido los filmes experimentales y prohibidos hasta llegar al circuito comercial y convencional. En el cine contemporáneo hay más ojos cortados que nunca.

Una de las últimas películas protagonizadas por Arnold Schwarzenegger estrenada en cines —la cuarta desde su regreso a las pantallas tras el paréntesis político como gobernador de California— narra la historia de un grupo de elite de la DEA que, tras intentar robar un millón de dólares, se ve instigado por un asesino desconocido que comienza a matar uno a uno a cada miembro del equipo. La violencia de *Sabotage* (David Ayer, 2014) es descarnada y truculenta. A la violencia de tono bélico de las operaciones de la DEA hay que añadir la que posibilita una trama que mezcla cárteles de la droga con venganzas y asesinatos de todo tipo: la mujer del protagonista es torturada y ejecutada de un tiro en la cabeza, uno de los agentes aparece clavado en un techo y destripado, en el transcurso de una persecución urbana un ciclista es atropellado dejando un inmenso reguero de sangre, etc.

¹⁰⁷ La condición marginal a la que nos referimos no tiene nada que ver con el éxito manifiesto que estos géneros tienen entre la población, sino con las diferentes circunstancias de su público —que no acude en masa a los estrenos, por no mencionar lo específico de la forma de recepción en el caso de uno de ellos— y por su naturaleza extrema (pero no por su relación con el referente, el sexo es real, la violencia no). La mejor manera de explicar esta naturaleza extrema es recurriendo a la idea de censura: las películas pornográficas y *gore* son las únicas que no pueden ser censuradas, pues su única razón de ser es la de mostrar lo que está prohibido, el tabú —y consecuentemente *sólo* pueden ser prohibidas, ya que ni un montaje alternativo ni una supresión de secuencias determinadas disminuiría sus efectos perniciosos. No obstante, si matizamos que si analizaremos películas con carga *gore* y sexual es porque todo lo que acabamos de decir no deja de ser una idealización tanto del cine *gore* como del porno —¿es que acaso mostrándolo todo no se crea una atmósfera?— y porque somos conscientes de las dificultades que existen a la hora de delimitar las fronteras en películas concretas, sobre todo en lo que se refiere al *gore* y a la multitud de subgéneros vinculados —¿cómo valorar adecuadamente el *slasher*, el *splatter* y el *splatstick*? Con independencia de que nuestras definiciones se revelen limitadas para una aproximación genérica —que, por otra parte, no tenemos ninguna intención de realizar— lo que realmente nos interesa señalar es que la imagen violenta y explícita ya no es exclusiva de ningún género marginal, sino que se utiliza en otras películas cuya razón de ser, a priori, no radica en la utilización de esas imágenes.

En el guión apenas hay lógica, coherencia y desarrollo dramático, pero David Ayer llena esa ausencia con ambigüedad moral, personajes turbios y altas dosis de violencia física y verbal —y algo, muy poco, de sexo. Tenemos que hablar otra vez de trenes que arrollan a la gente, pues uno de los personajes muere porque alguien ha aparcado la caravana en la que dormía en medio de las vías y se ha llevado las llaves. Lo más llamativo de la escena inmediatamente posterior es —aunque a ninguno de los policías le sorprenda— el estado en que ha quedado el cadáver: un amasijo de vísceras, carne y sangre absolutamente irreconocible, más propio de una presa del extraterrestre de *La Cosa* (*The Thing*, de John Carpenter, 1982) que de cualquier choque automovilístico imaginable.

Esto nos lleva a pensar que, en tanto que objeto de entretenimiento, *Sabotage* merece ser disfrutada no por su intriga criminal —ni siquiera por su acción— sino por esa violencia exagerada hasta el límite de lo paródico. En otras palabras, hay que verla como un monumento al exceso bajo la apariencia de un *thriller* de acción. La película de Ayer y otras tantas protagonizadas por el actor de origen austriaco son un ejemplo de la llamada banalización de la violencia de la que hace gala el cine: lo importante no es por qué, sino cómo y cada cuánto tiempo alguien muere. Hace ya más de una década Vivian C. Sobchack expresaba acertadamente una impresión generalizada, todavía vigente, en una concisa frase: “Today, most American films have more interest in the presence of violence than in its meaning”¹⁰⁸ (1999: 120).

Sería fácil justificar que esta deriva se ha producido igualmente en el cine europeo pero las preguntas que hay que plantear son otras y tienen que ver con las consecuencias de esta banalización de la violencia: ¿desencadena agresividad en el espectador? ¿Le insensibiliza de cara a la violencia real?

¹⁰⁸ “Hoy, la mayoría de las películas americanas tienen más interés en la presencia de la violencia que en su significado”.

2.2.1. La banalización de la violencia

Antes de reflexionar sobre el espectador que no siente más los efectos de la violencia del mundo real porque ésta, a través de la imagen, se ha convertido en algo superficial para él, deberíamos dedicar unas líneas al que, por el contrario, siente demasiado los efectos de esa violencia representada y actúa sobre el mundo real reaccionando al de la ficción. Nos estamos refiriendo al delicado asunto de los psicópatas inspirados por el cine, el caso extremo de la violencia que, supuestamente, las películas pueden desatar. A la ignominiosa lista en la que figuran, entre otros, John Hinckley, Eric Tavulares y Thierry Jaradin¹⁰⁹ se unió el 20 de julio de 2012 James Eagan Holmes. Ese día, provisto de una máscara antigás, un chaleco antibalas y varias armas, el joven de 24 años irrumpió en una sala de cine de la ciudad norteamericana de Aurora y abrió fuego, matando a doce personas e hiriendo a otras cincuenta y nueve. La película proyectada, de estreno, era *El caballero oscuro: la leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, de Christopher Nolan, 2012), la tercera parte de las aventuras del Batman interpretado por Christian Bale; después de la matanza, Holmes le dijo a la policía que era el *Joker*, el famoso antagonista del superhéroe de DC Comics.

Por muy pequeña que sea en términos estadísticos la aparición de este tipo de sujetos, resulta frívolo calificarla de insignificante, al menos por respeto a las víctimas. Pero mucho menos se puede culpar a los cineastas ni a los escritores de los crímenes cometidos en nombre de sus obras. Emerge entonces un espinoso debate sobre la responsabilidad en el cine. En muy pocas ocasiones el veto a la exhibición y distribución de las películas malditas —las que supuestamente exaltan e incitan a la violencia— es la solución.

En 2011 la Fiscalía de Barcelona llegó a denunciar a Ángel Sala, el director del Festival de Cine de Sitges, acusándolo de un delito de exhibición de pornografía infantil por permitir el pase de *A serbian film* (*Srpski Film*, de Srdjan Spasojevic, 2010), una película de ficción que narra la historia de un actor porno que recibe un cheque en

¹⁰⁹ En 1981 Hinckley, tomando como modelo a Travis Bickle en *Taxi driver*, intentó asesinar al presidente Ronald Reagan, supuestamente para impresionar a la actriz Jodie Foster, quien interpretaba a Iris en la película de Scorsese; Eric Tavulares, que con 18 años y sin motivo aparente mató a su novia, se sentía fascinado por la película de Oliver Stone *Asesinos natos*; tras apuñalar a una adolescente, Jaradin dijo haberse inspirado en el villano de la saga *Scream*.

blanco por participar en una obra de violencia y sexo extremos y en la que se incluyen violaciones a niños. El director, de nacionalidad serbia, defendió su película como una metáfora de la situación que vive su país y la fiscalía no le denunció por las trabas legales que podrían presentarse durante el proceso (Ríos, 2011). Sí se pronunció, como hemos dicho, contra el exhibidor, quién negó que la película fuera pornográfica aportando imágenes del *making of* para demostrar que no se usó a niños sino a muñecos durante el rodaje de esas escenas. En febrero de 2012 se archivó la causa contra Sala y en el auto de la jueza exculpándole se valoró que el filme “no es una película pornográfica, por cuanto las imágenes, antes de poseer una finalidad de provocación sexual, tienden a todo lo contrario” (sino que más bien, se dijo, pertenece al género *gore*), que contiene imágenes que “pueden calificarse de execrables, masoquistas y de una violencia extrema, pero en modo alguno persiguen o tienden a la excitación sexual (por lo menos para personas sexualmente cabales)” y que ya había sido proyectado en otros festivales internacionales, recibiendo incluso algunos premios (Belinchón y García, 2012).

En lo que es sin duda un caso insólito en la historia del cine, Stanley Kubrick pidió a la Warner Bros. que retirase de la circulación en el Reino Unido *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), tras desatarse una ola de disturbios y una agria polémica en los días inmediatamente posteriores a su estreno en cines —“inspirado” por ella, un joven de 16 años golpeó a un anciano hasta asesinarlo, un grupo de hombres violó a una mujer silbando *Singing in the rain*, tal y como hacían en la película Alex y sus drugos, y el realizador recibió amenazas telefónicas. Sorprendentemente el propio cineasta solicitó que se retirase su película y sorprendentemente la productora cumplió sus deseos. En el cine más popular, lo habitual no es esta ostentación de poder y responsabilidad, sino la condena de la violencia y la insistencia en la separación entre realidad y ficción. ¿Pero basta con eso?

Luis Sánchez Corral, en su estudio semionarrativo sobre *Violencia, discurso y público infantil*, recoge varias noticias de niños y adolescentes que, en la década de los noventa, también llevaron muy lejos su afición a algunas series y programas de ficción —un niño de 6 años herido grave en Pozoblanco al saltar de un tejado a otro imitando a los personajes de *Bola de dragón*, un joven francés de 17 años muerto al intentar fabricar una bomba casera tal y como había visto hacer a MacGyver, otro niño fan de

Rocky y de Bruce Lee mata a golpes a un mendigo, etc. (2005: 86-87). Desde luego, si la solución es retirar el producto de la circulación, hemos llegado tarde; si admitimos que estas series y películas son el origen de la violencia, casi habría que prohibirlo todo. En nuestra opinión, estos ejemplos ponen de manifiesto que el problema del que nos estamos ocupando tiene que ver tanto con los sujetos especialmente agresivos que buscan la justificación para sus actos en la televisión y en el cine como con el mismo acto de la recepción; y es que algo falla cuando un sujeto otorga a la ficción el mismo estatuto de verdad que a la realidad.

No podemos achacar ese problema a las obras de ficción y, en ese sentido, deberían preocuparnos mucho más las manipulaciones informativas de los medios de comunicación que la violencia cinematográfica. No ahondaremos aquí en cómo se relaciona el espectador con la realidad y con la ficción en el cine; hacia lo que apuntaremos es a la necesidad de sujetos y espectadores críticos. Como Sánchez Corral sostiene:

“Se trata, pues, de que la intervención didáctica procure las estrategias adecuadas para conformar un Lector Modelo diferente al Lector Modelo de la violencia, que, en lugar de adherirse (pasivamente) por identificación a los enunciados y a las instancias enunciativas, se adueñe del aparato formal de la enunciación para instaurarse a sí mismo como productor de los efectos de sentido” (2005: 372).

Estando en líneas generales de acuerdo con su conclusión, tenemos que criticar un par de puntos de su argumentación previa para definir mejor nuestra posición. Los ejemplos que cita le sirven a Sánchez Corral para reforzar su tesis de que ha desaparecido la *barrera diacrítica* entre las apariencias y la realidad, “entre la historia empírica y la historia televisada. [...] aquel que contempla ya no sabe -porque no puede saber- si las imágenes contempladas desprenden un significado meramente icónico o si, por el contrario, significan algún referente” (*ibídem*: 85).

Este autor sí piensa que se le puede achacar a las obras de ficción la confusión de algunos espectadores entre representación y realidad, y aunque es complicado demostrar que la representación de la violencia como espectáculo incapacite al espectador para discernir si lo que está viendo se refiere o no a una “historia empírica”, nuestra crítica principal se dirige más bien al desafortunado símil que encontramos unas pocas páginas

después. Si incidimos en ello es porque este autor no es ni muchos menos el único en emplearlo; de hecho, Sánchez Corral lo recoge de Luis Rojas Marcos (1998). Este último es el que toma de *Las confesiones* de San Agustín la historia del joven romano Alipio, un muchacho que, al asistir por primera vez a un combate de gladiadores, quedó absolutamente transformado por lo que vio. Contagiado del griterío y de la excitación de la grada, de su rechazo inicial pasó a jalearse a los luchadores, a deleitarse con la sangre y a emocionarse con la crueldad, convirtiéndose luego en un asiduo del coliseo. El conocido psiquiatra se vale de la historia de Alipio para ilustrar la humana fascinación por la violencia, llegando a afirmar que: “*El sustituto moderno del circo o del patíbulo son las escenas del cine y de la televisión que representan toda la variedad existente de agresión maligna entre las personas. Hoy en día vivimos en una cultura de fascinación por la violencia*”¹¹⁰ (en Sánchez Corral, 2005: 104-105).

Resulta chocante que, tras una extensa crítica a la supresión de la barrera diacrítica entre realidad y ficción, nos encontremos ahora con una equiparación entre el circo romano y el cine a partir de un texto de San Agustín. Utilizada de este modo, si para algo debería servir la narración del Doctor de la Iglesia es para constatar lo mucho que hemos avanzado: bienvenida sea la violencia en el cine si a lo que sustituye es a la violencia del circo romano, en la que los implicados morían realmente. Bienaventurada entonces nuestra cultura de fascinación por la violencia, porque sin duda es algo bueno que nuestro gusto por la sangre haya pasado de lo real a lo imaginario¹¹¹.

Por otra parte, el propósito central del libro de Sánchez Corral, la descripción y explicación de las estructuras enunciativas sobre las que se construye el discurso de la violencia en productos audiovisuales destinados al público infantil y adolescente —en concreto en la serie televisiva *Los Caballeros del Zodiaco* (*Seinto Seiya*, 1986-1989)—,

¹¹⁰ Las cursivas son de Sánchez Corral.

¹¹¹ No obstante, Robert Muchembled hace bien en preguntarse si tras la domesticación de la violencia y el positivo encauzamiento popular de las pulsiones violentas a través de la ficción, no estaremos asistiendo a un retorno de lo violento, al fin de un ciclo de control sobre la violencia. Muchembled se refiere a una nueva configuración de las bandas urbanas, a un rebrote de la violencia vinculada a la adolescencia, favorecida no tanto por las ficciones televisivas y cinematográficas como por las nuevas tecnologías y los medios de comunicación —Internet, dispositivos móviles, redes sociales, etc.— y llama además la atención sobre otro de los considerados, posiblemente con más motivo, sustitutivos del circo romano: “El placer de la violencia ha conquistado además nuevos espacios invadiendo el terreno deportivo. Con gran desconcierto por parte de los responsables, las competiciones de alto nivel dejan de canalizar la agresividad, según un modelo tradicional inventado en el siglo XIX. Ahora producen muchos enfrentamientos virulentos entre los jóvenes hinchas de los grandes clubes de fútbol europeos. Esta vuelta a la «tangana» es tan preocupante como la brutalidad de las bandas suburbanas, ya que la acción se practica en grupos estructurados cuyos miembros buscan emociones fuertes” (Muchembled, 2010: 366).

se cumple en la medida en la que se adapta al modelo greimasiano de los actantes y analiza las funciones partiendo de la morfología propuesta por Vladimir Propp, pero lo que deduce de su análisis tiene menos que ver con la violencia que con el conflicto sobre el que se construye todo relato. Admite que la prueba calificante que confiere al personaje la competencia modal forma parte de una estrategia enunciativa para captar la adhesión de los receptores y a partir de ahí infiere que los mismos rituales de iniciación al que se someten los individuos pertenecientes a las tribus urbanas para «cualificarse» como sujetos violentos son ofrecidos a través de la televisión y del cine “a los niños y a los jóvenes en ese momento crítico, confuso y conflictivo del paso de la infancia a la adolescencia” (*ibídem*: 367).

El salto que da Sánchez Corral de las pruebas del héroe a los sujetos violentos de las tribus urbanas más que ayudar, confunde: ¿no ha habido ritos de iniciación en todas las culturas a lo largo de toda la historia? ¿No reside ahí la validez y aceptación social de los relatos que todas las comunidades crean para sus miembros más pequeños? ¿No es precisamente porque el paso de la infancia a la adolescencia es un momento crítico por lo que las narraciones de ese tipo adquieren sentido (en tanto que canalizan la violencia y otorgan significados a las experiencias traumáticas a las que el sujeto está expuesto)? En parte clarifica su advertencia sobre los peligros ideológicos de las estrategias enunciativas de *Los Caballeros del Zodiaco*, cuando el autor afirma que éstas “llegan a conformar un universo axiológico estructurado por el deseo y la necesidad de la guerra, por la resolución ineludible del conflicto a través de la violencia” (*idem*). El problema es la llamada a la violencia, de acuerdo, pero entonces quizás tengamos que dejar de repetir a los niños los cuentos infantiles tradicionales y con el mismo ahínco censurar al cazador por rajar el vientre del lobo para liberar a Caperucita y a su abuela. Negar la violencia no nos va a ayudar a superarla, como señalábamos en el capítulo dedicado al concepto.

Vayamos ahora a los cineastas, especialmente a los que no niegan la violencia para ver qué pueden decirnos ellos. Sam Peckinpah, por ejemplo, tuvo que responder en más de una ocasión a la pregunta de si sus películas mitificaban, glorificaban o incitaban a la violencia. En concreto, sobre si el discurso subyacente a *Grupo salvaje* era o no contrario a la violencia dijo: “I trust it is. I think violence is ugly, but if we don’t recognize violence, that we are violent people, we’re dead. We really and truly are. [...]”

Violence made us survive and we have to channel it and work with it”¹¹² (Hayes, 2008: 25). Pero ahora son otros los que tienen que responder esas preguntas.

En enero de 2013, durante la gira europea de promoción de su, hasta la fecha, único western, Quentin Tarantino se cerró en banda ante la insistencia del periodista británico Krishnan Guru-Murthy por sacarle una declaración al respecto. A la primera pregunta sobre porqué está bien disfrutar con los filmes violentos, el estadounidense simplemente dijo que las películas son sólo fantasía y que por eso la violencia puede ser divertida; a la segunda, sobre porqué estaba tan seguro de que no había relación entre disfrutar de la violencia de la ficción y disfrutar de la violencia real, Tarantino, visiblemente enfadado, se negó a contestar. Durante los siguientes tres minutos, el cineasta, en un tono muy agresivo, rechazó todas las cuestiones que se le plantearon, escudándose en que a lo largo de las anteriores dos décadas ya había dejado suficientemente clara su postura y en que la entrevista formaba parte de la promoción de *Django desencadenado* (*Django Unchained*, 2012) —si él estaba ahí, argumentó, era sólo para hacer publicidad¹¹³.

Sin entrar a valorar lo peregrino de sus argumentos (véase Lindo, 2013), la actitud de Tarantino respalda la idea de que en su cine —y en el de muchos de sus coetáneos— la pregunta por el significado de la violencia no es pertinente, mientras que sí lo era en una película de Peckinpah, por muy explícita y estilizada que fuera la acción o por sanguinarios que fueran sus pistoleros. Olivier Mongin detecta que la violencia circunscrita a los filmes de género ha sido sustituida en el cine contemporáneo por “una violencia instalada, una violencia contra la cual no se puede hacer nada, una violencia que no pone a prueba pues no se trata de la respuesta a una experiencia de adversidad” (1998: 29). De esta violencia no se puede escapar, pues tiende a crear un “estado natural”. No obstante, las películas más violentas, las que se mueven entre el exceso, el esteticismo y la burla, no remiten a la verdadera experiencia de la violencia sino que la ocultan:

¹¹² “Confío en que sí lo sea. Creo que la violencia es repugnante, pero si no la reconocemos, si no reconocemos que somos violentos, estamos muertos. Real y verdaderamente lo somos. [...] La violencia nos permite sobrevivir y tenemos que canalizarla y trabajar con ella”.

¹¹³ Se puede ver el vídeo de este fragmento de la entrevista, subtítulo al castellano, en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=NHEA7lt7xWU> <consultado el 8 de febrero de 2015>.

“cuanto más fuerte es la violencia, cuanto más natural y no construida, más da lugar a un espectáculo que el individuo contempla con indiferencia. La violencia más dura es paradójicamente la más indolora: deja insensible al espectador. Mientras que la violencia se muestra enloquecida en las pantallas, el espectador cree equivocadamente que ha logrado erradicarla por sí mismo” (Mongin, 1998: 134).

Olivier Mongin no sólo atiende a las obra de Quentin Tarantino, Oliver Stone o John Woo, sino que presta mucha atención a algunas películas que se rebelan contra la asunción de este estado natural, abrazando la experiencia de la violencia y no limitándose a exhibirla como espectáculo —por ejemplo, la excelente *Extraño vínculo de sangre* (*The Indian Runner*, de Sean Penn, 1991). Pero con la noción de estado natural podemos completar una hipótesis de William D. Romanowski según la cual, en este cine de fin de siglo, los elementos religiosos también se supeditan a este tipo de banalización de la violencia:

“Religion, however, is often used either as a force for justifying and legitimating violence or as a device for enhancing the entertainment value of violence, according to one study. Films such as *Saving Private Ryan* (1998) and *Tombstone* (1993) featured religion in some way as supportive of redemptive and righteous violence. The warriors in *Braveheart* are blessed by the priest before going off into battle to fight the English. In contrast, other films used religion to support immoral violence and explain the violent actions of fanatics in films like *Seven* (1995), *A Time to Kill* (1996), and *Contact* (1997). According to this study, in only three of the top 180 films from 1990 to 1998 was religious faith portrayed as even remotely leading to the rejection of violence”¹¹⁴ (2007: 210-211).

Demandar una mayor responsabilidad a los cineastas en lo que al tratamiento de la violencia se refiere no está nunca de más, pero es el sujeto receptor, el espectador, el que se enfrenta a cualquier obra, con independencia de las intenciones del autor; además, la línea que separa el ruego de la exigencia conduce invariablemente a la implantación de trabas a la libertad artística. Para que haya una auténtica experiencia

¹¹⁴ “La religión, sin embargo, es normalmente utilizada o como un medio para justificar y legitimar la violencia, o como un dispositivo para reforzar la violencia como entretenimiento, según un estudio. En películas como *Salvar al soldado Ryan* (1998) y *Tombstone* (1993), la religión aparece, de algún modo, como apoyo de una violencia redentora y correcta. Los guerreros de *Braveheart* son bendecidos por el sacerdote antes de ir a la batalla contra los ingleses. Por el contrario, otras películas utilizan la religión para apoyar la violencia inmoral y explicar las acciones violentas de los fanáticos, en películas como *Seven* (1996), *Tiempo de matar* (1996) y *Contact* (1997). Según un estudio, en sólo tres de las 180 películas más exitosas de 1990 a 1998, la fe religiosa fue descrita siquiera como una causa remota del rechazo a la violencia”.

estética, las imágenes —incluso las violentas— deben ejercer una fascinación en el observador. El espectador activo y crítico no es aquel que rechaza esta invitación y se protege frente al poder hipnótico de la obra, sino aquel que construye su experiencia dentro de los límites que el mismo juego libre del arte crea y que es capaz, luego, de reflexionar sobre ella. La educación, que inspira y ánima a este sujeto y que le provee de las herramientas necesarias para desenvolverse en el mundo, es la única manera efectiva de hacer frente a lo violento. El cine, visto así, nunca podrá ser un enemigo sino que se convertirá en un aliado. Algunos, sin embargo, creen que lo más conveniente y efectivo para proteger las conciencias es la censura.

2.3. El control de la violencia

La censura es el ejercicio de un control sobre la violencia, en tanto que su objetivo es el de impedir que las ideas que atentan contra un orden establecido —moral, político o ideológico— se propaguen entre la población y causen un perjuicio o daño. En mayor o menor medida, la censura existe y debe existir en todas las sociedades, no porque queramos poner en tela de juicio la libertad de expresión y la libertad de prensa sino porque ambas tienen límites, como recoge la Declaración Universal de los Derechos Humanos en su artículo 29:

“En el ejercicio de sus derechos y en el disfrute de sus libertades, toda persona estará solamente sujeta a las limitaciones establecidas por la ley con el único fin de asegurar el reconocimiento y el respeto de los derechos y libertades de los demás, y de satisfacer las justas exigencias de la moral, del orden público y del bienestar general en una sociedad democrática”.

En los casos extremos es fácil discernir cuándo son atacadas “las justas exigencias de la moral, del orden público y del bienestar general”. Nadie puede dudar que ciertas imágenes, como las de la pornografía infantil, tienen que permanecer prohibidas y que los individuos involucrados tanto en su producción como en su difusión deben ser implacablemente perseguidos. No obstante, en lo que a la ficción se refiere y tras páginas discutiendo sobre ello, todavía no hemos encontrado una respuesta definitiva

que nos permita indicar hasta qué punto las imágenes violentas son dañinas o perjudiciales para el individuo —y hasta qué punto deben entonces ser prohibidas.

Que en la actualidad la ficción esté salvaguardada por la democracia no implica que no siga bajo sospecha, y el caso extremo de *A serbian film*, que aunaba el *gore* y la pornografía infantil, es ilustrativo: la reserva y el recelo social pueden conseguir con relativa facilidad que el aparato judicial se ponga en marcha para dilucidar la legalidad de ciertas imágenes, pero la libertad de expresión está garantizada y prevalece la mayoría de las veces. La primera pregunta que se hizo la jueza que llevó el caso fue cuánta verdad había en esas imágenes y la segunda qué intenciones se escondían tras ellas; al constatar que las escenas de los niños se habían rodado con muñecos y que no incitaban ni provocaban sexualmente al espectador (a los espectadores “sexualmente cabales”, matizó) la causa se archivó, pese a que gozaba del favor mediático y de un apoyo importante de la ciudadanía.

La única sanción obligatoria que en nuestro país debe pasar un filme es la de la comisión de evaluación que otorga el certificado de calificación por edades y, en principio, sólo se prohíbe el visionado de las películas calificadas X a los menores de dieciocho años (no obstante, las posibilidades de distribución de una película X son limitadas). Vivimos en un Estado derecho que tolera una gran cantidad de imágenes violentas, de lo que no se deduce, como hemos visto en los párrafos anteriores, que la preocupación por sus efectos sea menor que en otras épocas. La lógica consecuencia de esta inquietud que ha germinado en libertad es que la auto-censura ha sustituido, en muchas ocasiones, a la censura; pero a su vez, que un artista o un medio de comunicación se censure a sí mismo tampoco tiene porqué significar más un acto de responsabilidad social que un sometimiento a los dictados de lo políticamente correcto. Por ejemplo, si bien es un hecho alentador y digno de celebrarse que hoy la población esté cada vez más concienciada sobre los problemas del tabaquismo, no deja de resultar llamativo que, con notables excepciones, en un gran número de series y películas producidas en los últimos años el fumar quede reservado, como mucho, a los antagonistas o a corruptos y malvados secundarios¹¹⁵.

¹¹⁵ En el caso de los programas de información ya no hablamos de lo políticamente correcto, sino de lo legal; en nuestro país está prohibido fumar en los medios de comunicación (véase la Ley 42/2010 de 30 de diciembre). La prohibición se ha llevado hasta el límite de que, en los reportajes en directo, la cadena está obligada a pixelar los cigarrillos de aquellos que aparezcan fumando.

En un *thriller* de acción actual como *Non-Stop* (Jaume Collet-Serra, 2014), el héroe se construye deliberadamente en contra de la época actual, excepcionalidad merecedora de atención. Un primer plano le muestra aguardando dentro de su coche, protegiéndose de la lluvia. Su melancólica y cansada mirada contrasta con su hierático rostro, y unos tragos de alcohol y varias caladas a su cigarrillo concluyen su presentación. El personaje aquí interpretado por Liam Neeson es una nueva configuración del antihéroe del cine negro, el detective —en este caso agente de seguridad aérea— cuyo único hogar, como observaron Núria Bou y Xavier Pérez, es el cigarrillo; ese que no derrama lágrimas porque todo su entorno lo hace por él: el humo del tabaco, el etílico vapor del whisky y, en este caso, el mismo cielo (Bou y Pérez, 2000: 150-155).

El problema es que su tiempo no es éste: el personaje ya no goza del respeto de sus enemigos ni de la admiración de las autoridades —tampoco es amado por nadie, ni ama a nadie (su hija fallecida es la víctima propiciatoria que se cobra el presente en el pasado¹¹⁶)— sino que ahora es un marginado, un paria. Con el metraje ya avanzado y con el avión que debía proteger secuestrado, él será el sospechoso perfecto para el aterrorizado pasaje y para la prensa más sensacionalista (los auténticos terroristas le han tenido una trampa)¹¹⁷. En un determinado momento, un periodista repara en que el protagonista ha nacido en Irlanda del Norte y alguien señala que entonces “evidentemente” tiene que pertenecer al IRA. En la primera escena, Collet-Serra se había apoyado inteligentemente en un similar y retorcido prejuicio del cine políticamente correcto: fuma, luego no puede ser del todo bueno (o algún problema tiene). El espectador podía imaginar con facilidad que el personaje se reafirmase más tarde como un héroe de acción pero lo que no podría imaginar (porque es imposible) es que se convirtiese en un ciudadano corriente, en un hombre actual.

¹¹⁶ Piénsese en la tradición de películas de acción norteamericanas protagonizadas por un padre que debe proteger o rescatar a su hija —*Comando* (*Commando*, Mark L. Lester, 1985) con Arnold Schwarzenegger — hoy recuperada desde Europa con *Venganza* (*Taken*, Pierre Morel, 2008), también protagonizada por Neeson. Llama la atención la tendencia de dos cines comerciales aparentemente dispares como el cine de acción y el cine de animación de Disney —*La sirenita*, *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991)— a construir relaciones padre-hija susceptibles de ser interpretadas desde el complejo de Electra.

¹¹⁷ Existe una notable semejanza con *Plan de vuelo: desaparecida* (*Flightplan*, Robert Schwentke, 2005). Aquella película también era partícipe del temor y la paranoia post-11/9 pero estaba protagonizada por una mujer, Jodie Foster, y era más de intriga que de acción (y curiosamente, en *Non-stop* el protagonista está afligido por la muerte de su hija, mientras que en ésta el maquiavélico plan de los terroristas consiste en hacer pasar por loca a una madre desesperada por encontrar a su hija perdida, haciendo creer al resto de la tripulación y del pasaje que la niña no subió nunca al avión con ella porque estaba muerta).

2.3.1. Una historia de la censura

No negamos que el cambio de las prácticas censoras al nuevo orden de lo políticamente correcto haya sido positivo y bueno; llamamos la atención sobre el origen común de ambos: el moralismo y proteccionismo puritano. Fue la preocupación por las conductas imitativas que el público podía desarrollar ante lo que veía en la ficción lo que llevó al sacerdote jesuita Daniel Lord, en colaboración con el editor católico Martin Quigley, a redactar el que luego fue conocido como el código Hays¹¹⁸.

Entre las razones aducidas para fundamentarlo leemos que “un *entretenimiento adecuado* eleva el nivel de toda una nación. Un *entretenimiento inadecuado* degrada las condiciones de vida y los ideales morales del género humano” (Black, 2012: 324). Por su alcance, el cine ha de tener unas obligaciones morales especiales y no puede gozar de la permisividad que se aplica a otras artes. El código prohíbe que las técnicas de los robos o los detalles de los asesinatos sean mostrados, que el tráfico y el uso de drogas sea explícitamente mencionado, que haya alusiones a perversiones sexuales, que los personajes profieran blasfemias, que los ministros religiosos sean descritos negativamente, etc. La sexualidad ha de ser comedida y estar circunscrita a la institución del matrimonio, el adulterio no puede ser presentado de forma atractiva, y los personajes que se sitúan fuera de la ley no pueden suscitar la admiración del público: el bien debe triunfar sobre el mal.

Sin embargo, el *happy end* y la ausencia de relaciones adúlteras, de heroicos criminales, de sustancias prohibidas y de conductas indecorosas —en definitiva, la ausencia de drogas, sexo y violencia— no hace del cine un objeto más moral. Lo que hace es reducir su potencial, limitar sus posibilidades artísticas y confinarlo a una representación falaz de los problemas sociales y políticos.

En palabras de Gregory Black, esta censura “impidió que Hollywood interpretara la moral y las costumbres, la economía, la política y las cuestiones éticas y sociales de la

¹¹⁸ Desde la óptica de la producción, en rigor, el código Hays no fue una práctica de censura, sino de auto-censura pues, como ahora veremos, fueron las propias *majors* las que lo aceptaron. Ahora bien, atendiendo al inmenso número de profesionales, de cineastas, de artistas y de guionistas que vieron cercenada su libertad creativa a causa de él sería igualmente erróneo y a todas luces más injusto hablar de auto-censura.

sociedad norteamericana en términos directos y honestos” (2012: 323). Desde 1934 a 1967 el código Hays se mantuvo en vigor y durante ese tiempo condicionó directamente toda la producción cinematográfica estadounidense e indirectamente toda la internacional: mediante él se limitaba la exhibición de películas extranjeras en territorio norteamericano, así que el cine de cualquier nacionalidad que quisiera optar a la distribución en EE.UU. debía ajustarse a sus directrices.

La influencia de las esferas religiosas y, en concreto, de la Iglesia católica en la gestación, confección y mantenimiento del código ha sido ampliamente probada por Gregory Black y partiremos de sus investigaciones (1999; 2012) para trazar una breve cronología de sus orígenes y de su paulatina imposición en cinco puntos:

- 1) En enero de 1922, con el objetivo de aunar fuerzas y lavar su imagen, los magnates de la industria crearon la MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America); a principios de esa década, la multiplicación de los escándalos mediáticos en Hollywood y la presión de los grupos conservadores y religiosos habían provocado que los proyectos de ley de censura se expandieran por todo el país comprometiendo su poder —para cuando se creó la asociación gremial, había ya leyes de censura en Nueva York, Pennsylvania, Ohio, Florida, Maryland, Kansas y Virginia.
- 2) William Harrison Hays, un experimentado político republicano, protestante y de reputación intachable fue el elegido para dirigir la campaña de la industria. Hays tuvo un éxito inmediato como relaciones públicas y evitó que prosperasen otros proyectos de censura, pero no pudo adaptar el contenido de las películas a las demandas y exigencias de los grupos de presión. Estos se hicieron más fuertes con la llegada del sonoro, que dio lugar a un nuevo escenario también para la censura (en 1928 el Consejo del Estado de Nueva York censuró más de 4000 escenas en más de 600 películas).
- 3) Es entonces cuando los católicos, de la mano de Martin Quigley entran en juego — hasta ese momento habían sido los protestantes quienes más se habían pronunciado públicamente en contra de Hollywood. Este editor de Chicago argumentaba en sus publicaciones que mucho más eficaz que los Consejos de Censura sería que el contenido reprobable de las películas se eliminase en la etapa de producción —

operando desde el principio, desde el guión. Apoyado por diferentes diócesis, Quigley encargó el borrador de un código al padre Daniel Lord y después se lo presentó a Hays; a éste le entusiasmó como fórmula de autorregulación y, en febrero de 1930, los tres lo defendieron en una reunión privada con los representantes de los estudios. Sorprendentemente, los ejecutivos lo aceptaron.

- 4) Los motivos por los que éstos aceptaron podían reducirse a tres: el plan católico no requería de la intervención federal y eliminaba la amenaza de la censura exterior, debilitaría a los otros grupos reformistas religiosos dándoles, en parte, lo que querían, y no atacaba, a diferencia de otras propuestas, la contratación en bloque, que era la piedra angular de la industria. No obstante, en los siguientes años se hizo evidente que los productores no tenían ninguna intención de aplicar el código en los estrictos términos en los que lo habían pensado Quigley y Lord.
- 5) Para que finalmente los estudios se sometieran a sus directrices hubo que esperar a 1934; después de las acciones emprendidas por la asociación católica de la Legión de la Decencia —convocatoria de protestas, impulso de boicots— y ante la amenaza de una posible unión entre católicos y protestantes contra Hollywood, la MPPDA creó la PCA (Production Code Administration), la oficina que se encargaría de hacer efectiva la censura —ninguna película se podría distribuir oficialmente en EE.UU. sin el sello de la PCA. Hays puso al frente de ella al también católico Joseph Breen; antisemita y anticomunista, Breen fue el primer censor de Hollywood y el que con más vehemencia y convicción aplicó el código.

Es difícil comprender cómo pudo el código mantenerse en vigor tanto tiempo. Black sostiene que fue por razones económicas; los estudios querían permitir la entrada de público de todas las edades al cine y se “negaron a restringir la entrada a menores hasta que ya no tuvieron otra elección” (1999: 391). Muchas de las quejas de la Legión podían haberse desactivado si se hubiera hecho en 1934 lo que se hizo tres décadas después, esto es, aceptar comercializar determinadas películas reservándolas sólo para los adultos. En su cese definitivo, fue esencial el papel que jugaron directores y productores independientes como Otto Preminger, James Harris, Elia Kazan y Sidney Lumet, y distribuidores de películas extranjeras Joseph Burstyn y Joseph Levine; ellos

fueron “los que se enfrentaron y destruyeron este conveniente sistema de automutilación” (*ibidem*: 392).

Antes de que la violencia de *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) y la escandalosa trama de *El graduado* (*The Graduate*, de Mike Nichols, 1967) se convirtiesen en emblemáticas muestras de lo que podía dar de sí el cine *post-código* —tanto la historia protagonizada por gánsteres guapos y seductores como la de la relación adúltera entra una mujer madura y el novio de su hija tuvieron una excelente acogida en la taquilla, con alrededor de 50 millones de dólares recaudados la primera, por 100 de la segunda— Black destaca la importancia que tuvo unos años antes el estreno de *El prestamista* (*The Pawnbroker*, de Sidney Lumet, 1964). En ella, Rod Steiger interpreta a un hombre atormentado, un superviviente del Holocausto que regenta una casa de empeños en Harlem. El filme concluye cuando este personaje frío, arisco e insensible se reencuentra con su humanidad al ser testigo en primera persona del sacrificio de un joven latino que trabaja para él, pero antes de eso el prestamista ha tenido que enfrentarse día tras día a los dolorosos recuerdos de su mujer y de su hijo muriendo a manos de los nazis.

Lumet y sus productores, desafiando lo que establecía el código, se negaron a cortar un plano de un desnudo femenino; la Legión de la Decencia luchó para que la película no consiguiera el sello de la PCA y las tensiones que surgieron dentro del comité de censura trascendieron a la prensa. *El prestamista* fue finalmente aprobada para la exhibición y, de cara a la opinión pública, los grandes damnificados fueron los seguidores de la Legión con sus obsoletas convicciones y los defensores de un código que se revelaba cada vez más inoperante: el plano del desnudo, de apenas unos segundos de duración, no tenía ninguna connotación erótica, sino que servía para evocar la imagen de la mujer del protagonista humillada y vejada en el campo de concentración. Como señalaron los editores de *Film Heritage*, “Si lo único que [un espectador] consigue ver en *The pawnbroker* es el desnudo, entonces toda la censura del mundo no será capaz de salvarlo como ser humano” (en Black, 1999: 370).

Mientras tanto, en Europa ya habían tenido lugar varias renovaciones formales respecto a los cines tradicionales y conservadores: el expresionismo alemán y el realismo poético francés en el período de entreguerras, el neorrealismo italiano de la posguerra, la *nouvelle vague* de finales de los años cincuenta, el *free cinema* británico de los sesenta, etc. Estos nuevos cines originales e innovadores atacaban el *statu quo* y

rechazaban las convenciones del cine comercial. En buena medida, el cambio estadounidense y su apertura a nuevos horizontes y tratamientos más adultos de la violencia y el sexo ya había sido anticipado en esa década de los sesenta con la consolidación de una serie de jóvenes cineastas europeos como François Truffaut —*Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959)—, Alain Resnais —*Hiroshima, mon amour* (1959)—, Jean-Luc Godard —*Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, 1960)—, Tony Richardson —*Un sabor a miel* (*A taste of honey*, 1961)—, Carlos Saura —*La caza* (1965)—, Roman Polanski —*Repulsión* (*Repulsion*, 1965)— o Lindsay Anderson —*If...* (1968).

Esto no quiere decir que en Europa no hubiese habido censura. En el Reino Unido, por ejemplo, la prohibición establecida por la *British Board of Film Censors* de representar a Cristo —“the materialized figure of Christ” (Green y Karolides, 2005: 76) — se mantuvo hasta después de la II Guerra Mundial. Fundada en 1912 por la industria como sistema de autorregulación, esta asociación vetó también la propaganda antimonárquica, las escenas realistas de masacres bélicas, las escenas de tortura, los desnudos, la detallada descripción de métodos criminales que pudieran ser imitados, etc.

Por supuesto, la censura era todavía más acusada en los países en los que no había democracia, como el nuestro. Durante el franquismo, la industria cinematográfica española estuvo sometida a un férreo control a través de tres mecanismos: “la censura tradicional, el control de la información a través del cine mediante la creación del Noticiarios y Documentales (NO-DO) y la censura idiomática” (Cancio Fernández, 2011: 30). Los guiones debían ser aprobados por el órgano censor —la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y la posterior Junta de Clasificación y Censura de Producciones Cinematográficas—, así como todas las películas, nacionales y extranjeras, podían ser objeto de las tijeras si iban a exhibirse en el país.

La política marcó la dirección que tomó nuestra industria y se podría entender, con Raúl Cancio, que “el aparato estatal, a través de disposiciones de todo rango normativo, se convirtió en el verdadero muñidor del desarrollo del cine español” (*ibidem*: 20). Cabe señalar que incluso las películas realizadas al amparo del régimen eran susceptibles de ser censuradas años después si el panorama político había cambiado sustancialmente; nos estamos refiriendo al caso ampliamente conocido de *Raza* (de José Luis Sáenz de Heredia, 1941), basada en una historia ideada por el dictador Franco y que se reestrenó

ocho años después como *Espíritu de una raza* con varios cortes y modificaciones que servían para convertir lo que antes era una idealización y apología del fascismo en una, mucho más acorde con los tiempos que corrían, exaltación de Occidente frente a la amenaza comunista.

La imposición del doblaje como mecanismo censor, además de instaurar en los espectadores españoles una serie de hábitos que aún no han sido superados, significó la práctica de burdas manipulaciones que, en no pocas ocasiones, dieron lugar a momentos esperpénticos y surrealistas. En *Mogambo* (de John Ford, 1953) el personaje de Grace Kelly se convertía, doblaje mediante, en la hermana del que en la versión original era su marido, pues los censores no querían consentir un adulterio entre ella y Clark Gable. Fascinante modo que idearon las autoridades para no tener que justificar una infidelidad: inventar un incesto. En otras películas las soluciones no fueron tan llamativas pero sí que resultaban, a veces, bastante cómicas; en *Arco del triunfo* (*Arch of Triumph*, Lewis Milestone 1948), a la pregunta de si el hombre que le acompaña es su marido, Ingmar Bergman niega con la cabeza mientras el público español escucha un nítido “sí”.

En el caso estadounidense, en el que mayoría de los magnates de la industria eran judíos y la mayoría de los espectadores protestantes, era pertinente dedicar varias líneas a explicar cómo y porqué la Iglesia católica pudo ejercer su influencia en la producción cinematográfica. En el caso español, en el que la ideología que defendía la dictadura era el nacionalcatolicismo, los motivos de su influencia saltan a la vista. Lo que sí cabe apuntar es que, a pesar de la connivencia entre el Estado y la jerarquía eclesiástica, existió también una censura extraestatal a cargo de la Iglesia, que emitía valoraciones sobre las películas y las incluía, desde 1950, en una de las siguientes categorías:

1. Todos
2. Jóvenes (desde los 14 años cumplidos hasta los 21)
3. Mayores (de 21 años cumplidos en adelante)
- 3R. Mayores, con reparos (la misma edad que la anterior, pero para adultos con «sólida formación moral»)
4. Gravemente peligrosa (véase Orellana, 2007: 198).

En un país como España, que la Iglesia estableciera un aparato de censura cuyas decisiones tenían carácter vinculante para todos los católicos era situarse por encima de las disposiciones estatales, y “tuvo como efecto perverso el incremento del rigor censor por parte de la Junta ante el temor de que ulteriormente se vieran enmendados por la censura moral de la iglesia” (Cancio Fernández, 2011: 83).

Afortunadamente, aquellos tiempos pasaron. Lo que reemplazó a la censura, tanto en España como en EE.UU., fue un sistema de calificación por edades¹¹⁹. Aquí es una comisión de evaluación la que impone la calificación en este sistema de clasificación de películas modificado recientemente, en 2010¹²⁰:

- Apta para todos los públicos.
- No recomendada para menores de siete años.
- Especialmente recomendada para la infancia.
- No recomendada para menores de doce años.
- No recomendada para menores de dieciséis años.
- No recomendada para menores de dieciocho años.
- Película X. Prohibido el acceso a menores de dieciocho años.

En alguna ocasión el sistema de clasificación —más concretamente, la comisión de evaluación— ha generado situaciones polémicas. Por ejemplo, en octubre de 2009, la Comisión Calificatoria del Ministerio de Cultura otorgó la calificación X a la sexta entrega de la saga comercial *Saw* (*Saw VI*, de Kevin Greutert, 2009), relegando su exhibición a los cines pornográficos (ocho en toda España), mientras que todas las anteriores entregas se habían estrenado en salas convencionales bajo la categoría NR-18, con un notable éxito de público. Esta vez, se entendió que la película realizaba una apología de la violencia, lo que según la ley era motivo suficiente para considerarla X. Un año después, tras haber salido al mercado de DVD, *Saw VI* se estrenó en otras salas, con calificación NR-18 pero con un montaje que suprimía los minutos de metraje que contenían las imágenes más explícitas (véase Belinchon, 2009). Parece que aún no

¹¹⁹ En EE.UU. la MPAA (Motion Picture Association of America, la anterior MPPDA) califica las películas como: G (*General Audiences*), PG (*Parental Guidance Suggested*), PG-13 (*Parents Strongly Cautioned*), R (*Restricted*), NC-17 (*No one 17 and under admitted*).

¹²⁰ Disponible en <http://www.mcu.es/cine/CE/Industria/CalificacionPelículas.html>

sabemos muy bien cómo combatir la violencia cinematográfica, ni siquiera cómo controlarla y, además, parece que ésta nunca ha sido tan explícita como ahora.

Quizás tengamos que matizar una de nuestras consideraciones previas. “En el cine contemporáneo hay más ojos cortados que nunca”, llegamos a decir. Sin embargo, esto no es del todo cierto; ni la imagen concreta de un ojo cortado se repite tanto, ni el carácter violento del cine buñueliano ha alcanzado por completo al cine comercial. A pesar de la cabida que hoy tienen en Hollywood los desmembramientos, los quebrantamientos de huesos y los litros de sangre, muy pocas secuencias consiguen trastornar al espectador tanto como esa que se vio por primera vez hace más de 80 años. Si atendemos al remake, extremadamente fiel, que Gus Van Sant hizo en 1998 de *Psicosis* (*Psycho*, de Alfred Hitchcock, 1960), llegaremos a una conclusión parecida; ¿acaso alguien puede defender que la película realizada casi cuarenta años después sea más violenta que la original, a pesar de que ahora la violencia sea en color y de que introduzca explícitamente alguno de los detalles escabrosos que Hitchcock sólo apuntaba (como la masturbación de Bates mientras espía a Marion)?

El carácter explícito de la violencia física se refiere a una sola de las dimensiones en las que el cine es violento. Su ausencia no significa que una película no pueda ser violenta. Por el contrario, su sobreabundancia implica muchas veces un fatal olvido de la auténtica experiencia de la violencia.

3. El cine, una historia religiosa

En sus primeros años —contra lo que pudiera parecer— el cine era considerado por la mayoría de la curia como un inofensivo entretenimiento de feria. Incluso parte del clero lo utilizaba como medio de evangelización debido a su potencial y atractivo de cara a los fieles. En 1907, la reformadora estadounidense y premio Nobel de la Paz, Jane Addams había vaticinado que los colegios y las iglesias encontrarían en las películas uno de sus más valiosos materiales de enseñanza, y muchos cristianos creyeron que, en efecto, así podría ser:

“The churches believed their mission was to educate and uplift the masses and many embraced this richly optimistic hope. Many churches anticipated establishing a home for the moving picture in the sanctuary and assumed that it would play a suitable and strategic role in their mission”¹²¹ (Lindvall, 2007: 6).

Todavía en 1921 el reverendo Leslie Willis Sprague afirmaba en la misma línea: “The church that is not equipped to show motion pictures is as incomplete as a church without an organ”¹²² (en Lindvall, 2007: 55). Pero avanzada la década, en cuanto se desarrolló plenamente su dimensión industrial y comercial y se constató su éxito, el cine pasó a ser visto por los poderes religiosos como una invención del diablo — “El cine... ese invento del demonio” es la célebre cita de Antonio Machado y el sentir que ésta recogía se extendió con rapidez entre algunos sectores de la población (Martínez Bretón, 1987: 10). Tanto la sana indiferencia como los optimistas puntos de vista fueron reemplazados por una actitud no ya de cautela hacia el medio sino directamente de rechazo, reserva y hasta de estricta vigilancia: el cine pasó a ser una lepra moral, una incubadora de pecado que había que combatir.

No obstante, si una parte de la iglesia se había dejado fascinar por el influjo positivo que el cine podía tener sobre las masas, era muy lógico que también apareciesen voces críticas más preocupadas por su influjo negativo —sobre todo a medida que la

¹²¹ “Las iglesias creían que su misión era la de educar y elevar a las masas, y muchos abrazaron esta rica esperanza. Muchas iglesias se anticiparon estableciendo un lugar para el cine en el santuario y asumieron que éste podría desempeñar un papel adecuado y estratégico en su misión”.

¹²² “La iglesia que que no esté equipada para proyectar películas está tan incompleta como una iglesia sin órgano”.

asistencia a misa disminuía en favor de la asistencia a las salas. Si el cine podía hacer mejores a las personas, si podía ayudarles en su tarea espiritual y a fortalecer su fe, sin duda también podía corromperles ofreciéndoles alternativas a la vida cristiana. En el fondo, los dos grupos estaban de acuerdo en una cosa: el cine era, ante todo, una cuestión moral. Y para muchos la cuestión moral remitía únicamente a la cuestión de la ejemplaridad ética y de lo moralizante, lo que, unido a una concepción del individuo como un ente maleable y débil fácil de manipular como parte de una masa —¿como una oveja, como un cordero, dentro de un rebaño?— tuvo consecuencias funestas en lo concerniente a la independencia y a la autonomía del cine.

En concreto, la posición de la Iglesia Católica con respecto al séptimo arte hasta hace relativamente pocos años alimentó una historia de repulsa y favoreció las confusiones interesadas. Es en los mismos textos oficiales de la Iglesia de antes del Concilio Vaticano II —por ejemplo, en las encíclicas *Casti connubi* (31-12-1930) y *Vigilanti cura* (29-6-1936)— donde se encuentran las constantes comunes que sustentaron la visión negativa que triunfó durante décadas:

- a. “La pantalla es considerada como un instrumento poco cualificado para la formación de la conciencia y el carácter.
- b. Tendencia generalizada de la función potencialmente nefasta que puede ejercer el cine.
- c. Actitud recelosa y desconfianza, desmarcada claramente del conformismo receptivo de las autoridades civiles” (Martínez Bretón, 1987: 11).

La idea del cine religioso como un cine que debe cumplir una función evangelizadora, en oposición a la inmensa mayoría de películas que o bien no defienden con claridad una determinada posición moral o que directamente ensalzan actitudes poco o nada ejemplarizantes, configuró diferentes modos de censura en varios países y caló en la crítica y teoría cinematográficas, como ya hemos visto en capítulos anteriores. La posición de la Iglesia se vio luego matizada a través de varias publicaciones e instrucciones pastorales —*Communio et Progressio*, en 1971, y *Aetatis Novae*, en 1992. Juan Orellana entiende que dentro del catolicismo se ha producido en las últimas décadas un positivo paso del concepto de “censura” al de “crítica cinematográfica”, en el que un esquema defensivo o preventivo es sustituido por un juicio razonado: “En la censura, el censor decide por el espectador; en la crítica, el crítico aporta criterios al

espectador, que es quien debe ejercer su juicio de forma adulta, pero no le impone una decisión” (Orellana, 2007: 189).

En general, la reserva, el recelo, y la sospecha que históricamente se mostraba hacia el cine desde tribunas religiosas han sido progresivamente sustituidas por posturas más tolerantes y comprensivas, motivadas por la apertura del catolicismo oficial y por el interés de los autores protestantes en entablar un diálogo constructivo (véase Johnston, 2006). No obstante, la considerable influencia que pueden ejercer las películas en el público, y en concreto en el público creyente, sigue siendo el principal motivo por el que lo religioso se lanza a ocuparse de lo cinematográfico y viceversa. Una empresa como Grace Hill Media se especializa en asesorar a Hollywood sobre cómo acercarse al público creyente y lo que consigue es convertir a los pastores evangélicos “en responsables de marketing que venden los filmes a sus fieles” (Pulido, 2013).

Por ejemplo, para *El hombre de acero* (*Man of Steel*, de Zack Snyder, 2013), Grace Hill Media diseñó una página web, <http://manofsteelresources.com>, en la que colgó materiales pensados para la promoción “cristiana” de la película¹²³: un texto con actividades para niños en el que se comparan pasajes de la vida de Cristo y momentos de la película de Superman y una “guía de conversación” con motivo del Día del Padre en la que se plantean más puntos de encuentro entre la narración neotestamentaria y los avatares del personaje de DC Comics en su última adaptación: “In the conversation, you will discover new connections to your own life and God’s Word”¹²⁴. Con independencia de las referencias particulares que hay en la adaptación (la escena en la que Superman sale despedido al espacio en una posición similar a la de la crucifixión, sus 33 años, etc.), el paralelismo entre Cristo y Superman es evidente¹²⁵; como señala Daniel Narváez Torregrosa, la “historia de Superman no deja de ser una réplica comercial a la historia de Jesús, para ofrecer al público un redentor secular nacido en la sociedad industrializada y modernizada del siglo XX” (2008: 163).

¹²³ Otras producciones como *Un sueño posible* (*The Blind Side*, de John Lee Hancock, 2009) y la serie televisiva *La Biblia* (*The Bible*, de Crispin Reece, Tony Mitchell y Christopher Spencer, 2013) también se han visto favorecidas, atendiendo a sus resultados en la taquilla y a su audiencia, por estrategias similares.

¹²⁴ “En la conversación, descubrirá nuevas conexiones entre su propia vida y la Palabra de Dios”.

¹²⁵ Los dos tienen una doble naturaleza, humana y “divina” (o extraterrestre), los dos poseen la capacidad de obrar milagros, ambos fueron criados por unos “padres adoptivos” y su padre —que no es de este Mundo— les envió a la Tierra con la misión de salvar a la humanidad.

Lo que nos interesa del caso es lo asumida que está en las sociedades anglosajonas esta forma de relacionar el cine y la religión que tenía también su versión más académica (Burridge, 2003; Barsotti y Johnston 2004; Clarke y Fiddes, 2005; McNulty, 2007) y en la que, al final, o el discurso cinematográfico era ignorado en favor de una atención excesiva al discurso religioso o el discurso religioso se convertía en una herramienta de marketing para promocionar grandes producciones cinematográficas.

Nosotros no seguimos esa vía. Ni equiparamos lo religioso a lo moral —y, mucho menos, a lo moralizante— y ni siquiera nos parece adecuado el término “cine religioso” puesto que sugiere la existencia de un género cinematográfico que no podemos defender. Nos preferimos referir al tratamiento de la cuestión religiosa en el cine. Y desde esta perspectiva, sí cabe estudiar un género cinematográfico especialmente vinculado a lo religioso, como es el cine épico-bíblico. Desde esta perspectiva también podemos estudiar un cine alejado del sistema de producción de los géneros y unas películas protagonizadas por personajes religiosos que no reproducen la visión general de la industria; a uno le hemos denominado, tentativamente, “cine trascendental” y a otro “miradas excepcionales”.

Estos tres son modos —no los únicos pero sí los más relevantes para definir el horizonte de las obras que analizaremos después— a través de los cuales el cine ha reflejado las cuestiones religiosas en el ámbito Occidental y cristiano hasta finales de la década de 1970. Intentos de representar aquello que parece pertenecer a un orden de realidad distinto —lo trascendente, lo sobrenatural, lo absolutamente Otro.

3.1. El cine bíblico

El cine bíblico o épico-bíblico suele ser la primera categoría en la que pensamos cuando hablamos de cine religioso. También es probable que sea el cine menos religioso que podamos encontrar dentro del abanico de posibilidades que se nos presentan cuando hablamos de cine y religiosidad. A primera vista esto es así porque en la mayoría de las ocasiones la fuente bíblica ha sido empleada como mera excusa para recrear un período histórico determinado que permite narrar con facilidad apabullantes relatos épicos, tan propios de la industria comercial norteamericana. Esto es, la suma de lo épico y de lo bíblico, o una presentación espectacular de una historia cuyas raíces encontramos en la

Biblia, ya sea en el Antiguo o en el Nuevo Testamento, o en algunos de los personajes o contextos relacionados con la fuente bíblica y la vida de los primeros cristianos¹²⁶. Y si queremos estudiar con rigor el tratamiento de lo religioso en el cine debemos detenernos en el hecho incuestionable de que, desde sus inicios y por las dos vías en las que tempranamente se dividió el uso cinematográfico —una realista, otra fantástica—, éste fue en busca de motivos religiosos para representarlos y, en concreto, recurrió más pronto que tarde a la figura de Cristo¹²⁷. Amédée Ayfre llamaba la atención sobre ello:

“Así, Lumière y Méliès realizaron, cada uno de acuerdo con su propia inspiración, una evocación de Cristo. Lumière, un documental sobre *La Pasión*, que se representa en Horitz, en Bohemia (1897); Méliès, una obra de fantasía, *Cristo marchando sobre las aguas* (1899). Preocupaciones comerciales, se nos dirá; empeño de asombrar al público con relatos o trucos nuevos. Es posible; pero esta explicación no basta para agotar el sentido de este encuentro de la más joven de las artes con los temas sobre los cuales todo el Occidente ha centrado su vida religiosa durante veinte siglos” (1960: 113).

Podemos desarrollar las explicaciones tradicionales que se han dado de ese encuentro en las epopeyas bíblicas. Por un lado, está el interés comercial; el hecho de que las adaptaciones bíblicas sean historias ampliamente conocidas por el público y de las que no hay que preocuparse de pagar derechos de autor justifican su proliferación desde los

¹²⁶ Podríamos habernos referido igualmente a los tres subtipos de películas identificados por Babington y Evans (1993) dentro de este subgénero de lo épico: la épica del Antiguo Testamento, las películas sobre Cristo y la épica de romanos y cristianos. Encontrar una solución mejor para definir este cine no es fácil; nosotros incidimos en su carácter espectacular, Babington y Evans en su condición hollywoodiense - ambos hechos estrechamente vinculados. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, no todo el cine realizado dentro de los límites marcados por el sistema de producción de los grandes estudios estadounidenses y cuyo argumento se refiere a algún episodio bíblico puede ser catalogado del mismo modo como *epopeya bíblica*. Jean-Loup Bourget no es ni mucho menos el único investigador que considera que *La última tentación de Cristo* y *Los Diez Mandamientos* pertenecen al mismo género (2012: 1252). Al menos en su concepción de lo épico, en su dimensión autoral —en el sentido de que difícilmente un espectador con un mínimo bagaje cinematográfico pueda esperar lo mismo de una película de Scorsese de finales de la década de los ochenta y de una película del rey Midas del Hollywood clásico— y en su carácter de superproducción —el presupuesto de la película más antigua casi duplica el de la otra, 13 millones de dólares frente a 7— ambas obras parecen muy alejadas entre sí. Además, Bourget justifica su decisión de equipararlas apelando a un “deseo de realismo histórico” de los cineastas responsables que es igualmente discutible. Por otra parte, cabe decir que en la tipología de textos filmicos propuesta por José Luis Sánchez Noriega (2006: 100-101), serían los géneros híbridos “de romanos (*peplum*) (drama histórico de la antigüedad + aventuras)” y “*Kolossal* (drama histórico, bíblico o actual + aventuras)” los que comprenderían nuestro cine épico-bíblico.

¹²⁷ Jesucristo fue el segundo personaje histórico en ser representado cinematográficamente; el primero fue el emperador romano Nerón, concretamente en *Néron essayant des poisons sur un esclave* (Georges Hatot, 1896), un cortometraje de apenas un minuto de duración producido por los hermanos Lumière (España, 2009: 39). No hace falta aquí remarcar la popular imagen de Nerón como pérfido perseguidor de cristianos.

comienzos del cine. Películas del período mudo centradas en el personaje de Cristo como *The Passion Play of Oberammergau* (Henry C. Vincent, 1898), *Vida y Pasión de Jesucristo* (*La Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ*, de Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1903)¹²⁸, *La vie du Christ* (de Alice Guy, 1906), *Del pesebre a la cruz* (*From the Manger to the Cross*, de Sidney Olcott, 1912) o *Christus* (Giulio Antamoro, 1916) tenían una clara vocación universal. De hecho, la de Zecca fue utilizada durante bastantes años en las misiones cristianas de Asia y Africa como complemento de evangelización.

También se produjeron tempranamente adaptaciones de episodios bíblicos e historias vinculadas a los primeros cristianos y a los santos como *Sansón y Dalila* (de Zecca, 1902), *El signo de la cruz* (de William Hagar, 1904), y *Juana de Arco* (versiones, entre otras, de Georges Hatot, en 1898; de Méliès, en 1900; de Albert Capellani, en 1909). En la mayoría de ellas pueden apreciarse las peculiaridades de un gran número de películas de la época: la escasa variedad de tamaños de planos confería al espectáculo cinematográfico un carácter teatral (de representación teatral filmada, más bien), el argumento estaba reducido a su mínima expresión y el desarrollo dramático era casi inexistente. Sobre todo en las películas sobre Cristo, se trataba más de una respetuosa colección de estampas o de cuadros recreados que de una verdadera adaptación cinematográfica de los Evangelios, aunque algunas de ellas pudieran despertar en su estreno un mayor interés por estar rodadas, al menos parcialmente, en escenarios naturales de Tierra Santa —tal es el caso de *Christus* y *Del pesebre a la cruz*.

3.1.1. Hollywood señala el camino

Es con la incorporación de argumentos trabajados cuando el “empeño de asombrar al público con relatos o trucos nuevos”, estrechamente vinculado al interés comercial, adquiere una nueva dimensión: en busca de la espectacularidad, las posibilidades

¹²⁸ Esta película, dirigida originariamente por Zecca y con fotografía del cineasta español Segundo de Chomón —precursor del cine fantástico—, se estrenó en 1902 y en vista de su buena acogida la casa Pathé ordenó filmar otras escenas para incorporarlas a las ya rodadas. El resultado final, de una inusitada duración para la época de 44 minutos, se estrenó en 1907 con gran éxito entre el público (Méndiz, 2009: 45). Otras fuentes diferenciarían entre dos películas: la primera, de 1902, constaría de 27 escenas, a las que se añadirían otras 5 en los dos años siguientes; la segunda también estaría supervisada por Zecca pero se realizaría íntegramente entre 1906 y 1907, siguiendo, eso sí, casi literalmente la versión anterior y añadiendo escenas hasta un total de 37 (España, 2009: 40-41).

técnicas del cine son rápidamente desarrolladas. La italiana *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912) y las norteamericanas *Intolerancia* (*Intolerance*, de D.W. Griffith, 1916), *Ben-Hur* (*Ben-Hur: a Tale of the Christ*, de Fred Niblo, 1925) y *El rey de reyes* (*The King of Kings*, de Cecil B. DeMille, 1927) son las mejores muestras del mayor y apabullante despliegue de medios que fue posible realizar en el cine mudo.

El rodaje de *Intolerancia*, por ejemplo, se alargó más de 22 meses y para poder plasmar en la pantalla las cuatro historias intercaladas que se narran —la represión de una huelga a principios de siglo, la caída de Babilonia en el 537 a.C., la masacre de los hugonotes en Francia el día de San Bartolomé y la crucifixión de Jesús— se reconstruyó el París del siglo XVI y la Jerusalén de la época de Cristo, además de edificarse un palacio babilonio bordeado por torres de 70 metros de altura, empleándose aproximadamente 60.000 personas entre obreros, actores y técnicos. El coste fue exorbitante en su momento, llegando a unos 2 millones de dólares según algunos historiadores (Sadoul, 2004: 114). No obstante, en el corte final, el episodio de la Pasión se limitó a unos breves insertos a causa de la acción de varios grupos de presión judíos que consideraron antisemitas algunas escenas rodadas (España, 2009: 61).

Ni en la obra de Griffith ni en *El rey de reyes* —ni mucho menos en *Ben-Hur*, cuya presencia es testimonial y se reduce a sus manos— se aprecia ninguna evolución en cuanto a la descripción de Jesucristo, tratado con un respeto reverencial y absoluta solemnidad. Lo que en el cine mudo se quería evitar a toda costa cuando se representaba la figura central del cristianismo era ofender al público con un tema tan delicado: “Filmmakers met the challenge of portraying the son of God by stripping him of all human affect and robbing him of the ability to engage in normal human relationships and behaviour”¹²⁹ (Reinhartz, 2007: 14).

Es cierto que en *El rey de reyes* sí se observan lo que podríamos considerar como verdaderos hallazgos a nivel cinematográfico y algunas decisiones narrativas de notable audacia. Alejándose de la fuente neotestamentaria, el primer personaje que aparece en la película es María Magdalena, una poderosa cortesana —interpretada por la estrella de la época Jacqueline Logan, cuya carrera, como la de tantos otros, se vio truncada con la llegada del sonoro— que lleva una ociosa vida en palacio. Sus esclavos le informan de

¹²⁹ “Los cineastas se enfrentaron al reto de retratar al hijo de Dios despojándolo de cualquier afecto humano y privándole de la capacidad para mantener relaciones y comportamientos humanos comunes”.

que Judas Iscariote, uno de sus amantes, le ha abandonado para seguir a un carpintero de Nazaret. Indignada, deja a un lado su mascota, un leopardo, y exige que preparen su carro tirado por las cebras que le regaló el soberano nubio, decidida a encontrar al amante y al maestro para darles a ambos un escarmiento: “Ese carpintero debe aprender que no se puede arrebatar un hombre a María Magdalena”, reza el intertítulo.

De ese ambiente palaciego opulento y frívolo se pasa en la siguiente escena a una pobre aldea palestina cuyos habitantes se muestran visiblemente agitados por la presencia de Jesús. Entre las gentes se reconoce a los apóstoles, a los fariseos y escribas e incluso a la Virgen María, pero no es hasta un poco más tarde cuando el espectador ve por primera vez al protagonista, al curar éste a una niña ciega. Lo interesante de dicha escena es que la cámara proporciona un plano subjetivo de la niña y así pasamos “milagrosamente” de una pantalla en negro al sobreiluminado rostro del Mesías — interpretado por H.B. Warner, quien, cumplidos los 50 años, confería al personaje una madurez inusitada. Justo entonces irrumpe la cortesana para encararse con Judas pero Jesús, al verla aparecer, se dirige hacia ella y obra un nuevo milagro expulsando sus siete demonios, referidos a los siete pecados capitales —el efecto cinematográfico empleado es la sobreimpresión de la actriz siete veces, en distintas poses, todas alejándose de la primera María. Cristo transforma así a una arrogante casquivana en una recatada puritana, que lo primero que hace al ser sanada es cubrirse con una túnica, pues el vestido que llevaba cubría más bien poco¹³⁰. El atrevimiento de DeMille tuvo recompensa: tanto la crítica como la taquilla respaldaron ampliamente esta obra de excesivo presupuesto estimado en 2,5 millones de dólares.

Precisamente fue Cecil B. DeMille el otro único director capaz de competir con Griffith en cuanto a ambición, éxito de público y consideración dentro del sistema de estudios (Gandini, 2011: 551). Se convirtió bien pronto en el indiscutible rey de la épica bíblica, dirigiendo, en la época muda, además de la citada versión sobre la vida de Cristo, *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1923) y, en los albores del sonoro, *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, 1932). La primera, al igual que *Intolerancia*, yuxtapone dos líneas temporales, una contemporánea y otra referida al

¹³⁰ La construcción filmica de este personaje en la película es objeto de un análisis pormenorizado en un artículo reciente de Elena Monzón Pertejo, quien ofrece las claves para entender la figura de María Magdalena en el cine clásico como una elaboración esencialmente masculina y misógina (2012).

episodio bíblico de Moisés, que es más bien un largo prólogo de unos 40 minutos que antecede al drama familiar del siglo XX, que ocupa los restantes 100 minutos. El drama familiar pretende ser una fábula moralista protagonizada por un hijo bueno que cumple los mandamientos y otro pecador y descarriado que amarga la vida a su fervorosa y creyente madre. El despliegue técnico de la primera parte, en la que se sucede la secuencia de la separación del Mar Rojo, poco tiene que envidiar al de la famosa revisión que del mismo episodio el cineasta haría años después; en la segunda parte, la religión pasa a ser el sustrato moral que facilita la adhesión al mensaje de honradez y justicia con el que se pretende llegar a la mayoría de espectadores. En ambos casos, la religión es una excusa.

En esta misma línea podemos citar *El arca de Noé* (*Noah's Ark*, de Michael Curtiz, 1928), que también yuxtapone dos líneas temporales, el episodio bíblico del diluvio universal y una historia contemporánea, esta vez referida a la Primera Guerra Mundial. La influencia de la primera *Los diez mandamientos* es más que evidente tanto en lo que se refiere a los gastos de producción y al despliegue técnico, como en la concepción de los personajes y de las tramas y, por supuesto, en la utilización del marco religioso como marco espectacular y marco moral al mismo tiempo. DeMille, y antes Griffith¹³¹, habían señalado el camino de la representación opulenta y moralista, el camino que tomarían la mayoría de adaptaciones cinematográficas de historias bíblicas. Hasta la década de 1970, muy pocos se desviarían de él.

En el Hollywood mudo la excepción es *Salomé* (Charles Bryant, 1923). Insólito proyecto levantado por Alla Nazimova, estrella ruso-estadounidense que escribió el guión (con el seudónimo de Peter M. Winters), dirigió sin acreditar la mayoría de secuencias (por aquella época, Bryant era su cónyuge en un matrimonio de conveniencia), protagonizó la película (a pesar de sus 43 años y los 14 del personaje) y, finalmente, estuvo al cargo del montaje. Ni hay moralismo, ni hay acción espectacular; entre la conocida versión teatral de Wilde y el conocido episodio bíblico de la seductora hijastra del rey Herodes que utiliza sus artes para conseguir la cabeza de Juan el Bautista, la obra de Nazimova cobra fuerza como alegato feminista, pues a pesar de que

¹³¹ Griffith también adaptó como medimetro una obra de teatro de Thomas Bailey Aldrich basada en el *Libro de Judit*; su *Judith de Bethulia* (*Judith of Bethulia*, 1914) es un claro precedente del espectáculo histórico de *Intolerancia*.

Salomé es descrita como una visceral, rencorosa y, cuanto menos, antipática muchacha, también se eleva frente a los hombres que la rodean como un símbolo de libertad e independencia:

“Salome was a forceful young woman attempting to assert herself within a decadent patriarchal world. Ultimately, she succeeds. But when she kisses Jokanaan’s lifeless lips, Herod is out-raged and orders her death. The heavy phallic imagery of spears piercing her body at the end is no accident. Nazimova did not attempt to reassure her audience. Instead, she depicted what happens to a strong female in a masculine world”¹³² (Slater, 2013: 221)

Además de alegato feminista, la película de Nazimova es considerada precursora del cine gay —no sólo por la existencia de una subtrama protagonizada por un soldado y un joven en clave romántica, también por la condición homosexual de la actriz y de la mayoría de los miembros de los equipos técnico y artístico (véase Benshoff y Griffin, 2006)— y es apreciada como una de las muestras del primer cine experimental norteamericano (Thompson, 1995). Su revalorización tuvo lugar en la década de los noventa con el auge de los estudios feministas y de los estudios culturales y en el año 2000 la Biblioteca del Congreso estadounidense la seleccionó como bien a preservar debido a su interés histórico, estético y cultural.

No obstante, cuando se estrenó en 1923, las críticas fueron negativas y su mala recepción significó la ruina económica de Nazimova y el fin de su carrera cinematográfica, pues nunca volvería a desempañar un papel principal en ninguna otra producción. En lo que atañe a su interés como cine religioso, poco hay que decir: apenas lo tiene. La historia narrada no hace ningún hincapié en el componente religioso. Más que de los pocos versículos en los que los evangelistas hacen referencia a la hija de Herodías —que no dicen mucho de ella, ni siquiera su nombre (Mt 14, 6-11)— Nazimova partió de la obra de Wilde —de ahí que Juan el Bautista sea Jokaanan— para contar la historia de una mujer libre que busca reafirmarse en un mundo de hombres. Uno de los elementos que la crítica alaba unánimemente es el diseño de vestuario de Natacha Rambova —colaboradora de DeMille—, inspirado en las ilustraciones que

¹³² “Salomé era una enérgica joven tratando de afirmarse a sí misma en un mundo patriarcal y decadente. En última instancia, triunfa. Pero cuando besa los labios sin vida de Jokanaan, Herodes enfurece y ordena su muerte. La potente imaginería fálica de las lanzas penetrando su cuerpo al final no es accidental. Nazimova no intentó de ningún modo tranquilizar a su audiencia. En vez de eso, quería representar lo que le sucede a una mujer fuerte en un mundo masculino”.

Aubrey Beardsley realizó años antes para la obra teatral, pero aparte de esto y del minimalismo de los decorados, la puesta en escena está muy lejos de llamar positivamente la atención o de ser innovadora. Ningún movimiento de cámara, planos fijos siempre a la misma altura, sensación de estatismo en todas las composiciones; como expresa agudamente Kenneth Anger, “the camera could have been by Pathé, vintage 1910” (Anger, 2001: 95).

El camino del Hollywood triunfal, no obstante, ofrece también estimables ejemplos de películas que destacan tanto o más por la polémica que suscitan que por sus aspectos puramente cinematográficos. *El signo de la cruz* es uno de ellos, una historia de romanos y cristianos en la que DeMille despliega todo su saber hacer a la vez que indigna a parte de su audiencia potencial. Ejemplo controvertido y de calidad en el que merece la pena que nos detengamos aunque todavía no encontremos en él un tratamiento sustancialmente diferente de lo religioso. El cineasta, republicano y conservador, nada sospechoso de querer dañar los fundamentos de la sociedad norteamericana, desató las iras de algunos sectores cristianos e incluso se enfrentó a los promotores del recién creado —aunque por entonces todavía no obligatorio— código Hays. Y eso a pesar de que el padre Daniel Lord, redactor del código, había sido su asesor en *El rey de reyes* y de que el discurso ideológico moralista de todas sus epopeyas bíblicas siempre quedaba claro. El problema —para Lord y los que pensaban como él— era que DeMille mostraba siempre una irrefrenable inclinación a representar lo más explícitamente posible todos los vicios de sus antagonistas paganos, quizás porque entendía que una gran parte del público estaba más que dispuesta a pagar por verlos. La decisión de adoptar el punto de vista de una lasciva María Magdalena al inicio de su película sobre Cristo y la secuencia de la orgía en la anterior *Los Diez Mandamientos* ya hacía pensar en la importancia que el cineasta concedía a las mujeres pecadoras y provocativamente vestidas, y bien podía haber preocupado a los cristianos más píos.

El signo de la cruz es un verdadero compendio de sexo, sadismo y crueldad. Según algunas fuentes, la película “era tan violenta que en su estreno en Nueva York algunas mujeres se desmayaron” (Black, 2012: 78). Esa violencia que late bajo la superficie de las historias bíblicas y de los primeros cristianos es exaltada por DeMille aunque sus pretensiones sean supuestamente condenatorias. El argumento y los personajes,

adaptados de la obra homónima firmada por Wilson Barrett pero inspirados en *Quo Vadis?* son propicios: Popea (Claudette Colbert), la esposa de Nerón (Charles Laughton), quiere seducir a Marcus (Fredric March), un alto funcionario romano, pero éste desea en realidad a una joven y casta cristiana, Mercia (Elissa Landi), quien, escudándose en sus creencias, lo rechaza constantemente. No importa que Marcus la salve una y otra vez a ella y a su familia de la condena imperial y tampoco tienen el deseado efecto en Mercia otros de sus esfuerzos algo más frívolos: por ejemplo, en una de las escenas de la película la lleva a una orgía en la que ordena a una bailarina que interprete una danza erótica para ella.

La joven no cede a ninguna de las tentaciones pero DeMille aprovecha para mostrarlas todas —con buen ojo para la taquilla, pues luego fueron muchos los que “disfrutaron” con los pecados ajenos. Por si acaso, el carácter apologético del filme se revela plenamente al final: en el circo romano, un Marcus conmovido y dispuesto a desafiar la voluntad de Nerón y de Popea, se une a Mercia para aceptar y compartir su trágico final en la arena. La ya bendecida pareja se entrega a Dios como mártires: la virtud y la moral cristiana triunfan y el último plano es el de una gran cruz¹³³.

Desde que Roma arde y Marcus entra en escena usando su látigo para disolver una multitud y hasta la cruz que se proyecta sobre las puertas del circo cerradas al paso de los protagonistas camino de su inmolación, lo que vemos durante las dos horas de metraje dista mucho de ser un compendio de virtudes, decencia y moderación: escenas de orgías con hombres y mujeres semidesnudos, Claudette Colbert en una bañera llena de leche de burra invitando a entrar en ella a una de sus confidentes, erotismo a raudales y alusiones nada veladas a la homosexualidad, la tortura a un niño —es cierto que fuera de campo, pero sus gritos y la mirada impasible del torturador son suficientemente estremecedores como para mencionarlos— y un martirio prolijo en detalles escabrosos

¹³³ El cine épico-bíblico dedicado a los cristianos primitivos ha creado unos estereotipos que poco tenían que ver con la realidad: “el retrato de las primeras comunidades cristianas y de su persecución es cuando menos inexacto y cuando más adulterado” (Fandiño y Garrido, 2004: 282). Ni las catacumbas fueron lugar de refugio de los cristianos ni el circo romano fue el escenario de la ejecución de éstos más de lo que lo fue de la ejecución de otros miembros de sectas religiosas. Las fuentes de la mayoría de estas películas no son históricas sino que se basan o se inspiran en obras literarias del siglo XIX escritas por autores cristianos: *Fabiola* (1854), del cardenal Wiseman, *Ben-Hur* (1880), del general Wallace, *Quo Vadis?* (1895), de Sienkiewicz, etc. En el caso concreto de la película que nos ocupa, cabe decir que el signo de la cruz ni siquiera era un signo empleado por los primeros cristianos; éstos utilizaban comúnmente el símbolo del pez —en griego, ichthys «ΙΧΘΥΣ», acrónimo de “Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador”.

—elefantes aplastando cristianos, leones devorándoles, mujeres atadas a merced de cocodrilos y gorilas...

Los méritos cinematográficos son incuestionables y la secuencia del circo, que empieza con los ciudadanos romanos asistiendo a un espectáculo del mismo modo que en la actualidad el público llena los estadios deportivos, es todo un ejemplo de pericia técnica y sentido del ritmo: entre variadas panorámicas y angulaciones de cámara, entre la lucha de los gladiadores y el martirio de los cristianos, la emoción de los espectadores —de todos, de los del circo y de los de la película— es conducida de la risa al llanto, del humor y la ironía inicial, al drama y al desaliento final. Y en este sentido, cabe destacar que DeMille no es complaciente, como sí lo serán luego la mayoría de cineastas del Hollywood clásico. *Quo Vadis* podía terminar con los protagonistas haciendo alegres planes para el futuro después de ser salvados *in extremis*; su película no. De hecho, sorprende —y hasta asusta— la decisión con la que sus cristianos se enfrentan a la muerte, especialmente en la escena en la que Mercia convence a un muchacho, Esteban, para que sea valiente y salga a la arena.

Lo cuestionable en 1932, incluso más que la violencia, era la carga sexual de la historia y de las imágenes; pero según DeMille, si en su película las mujeres paganas vestían con túnicas transparentes de pronunciados escotes y las cristianas estaban tapadas de la cabeza a los pies, era solamente por un imperativo artístico: hasta el vestuario se confeccionó siguiendo la premisa de que la historia era una historia del bien contra el mal. Sin entrar a apostillar que la equiparación del sexo y del mal es retorcida, por recurrente que haya sido en la historia —“La religión, la cristiana en concreto, no ha visto el sexo sino bajo el símbolo de la tentación” (Sádaba, 2006: 160)—, hay quien probablemente con razón señaló una actitud hipócrita por parte del cineasta pues, ¿no era eso simplemente una estratagema para enseñar cuánto más, mejor?

El director tenía muy clara su postura frente a la censura y en su autobiografía cuenta que a la pregunta de Will Hays sobre qué pensaba hacer con una de las escenas más polémicas, la de la danza erótica, le contestó que “absolutamente nada”. Sin embargo, otras fuentes, que inciden en que ante todo era un práctico hombre de negocios, afirman que sí dio permiso a los directivos de la Paramount para realizar los cortes necesarios si creían que la recaudación se podía resentir. Cabe decir que éstos buscaron apoyos entre las autoridades religiosas para atenuar la polémica y algunos encontraron, por ejemplo

el de los católicos de la Archidiócesis de Nueva Orleans, que aprobaron y recomendaron la película (Black, 2012: 78-82). *El signo de la cruz* sufrió cortes en algunos Estados norteamericanos y, años después, le fue añadido un prólogo con un sacerdote católico y uno protestante que recuerdan al espectador los sufrimientos de los cristianos primitivos; a nuestro país llegó esa última versión en 1948 con algún corte más (España, 2009: 96-97). En los siguientes años, con la obligatoriedad del código Hays, los niveles de sexo y de violencia disminuyeron drásticamente en el cine de Hollywood y apenas se produjeron nuevas adaptaciones bíblicas o historias de los primeros cristianos. No sería aventurado pensar que estos hechos estaban relacionados; *El signo de la cruz* había puesto de manifiesto que las historias de religión tenían un componente violento y sexual fácil de explotar y, por otra parte, la influencia de las autoridades cristianas en la confección del código y su poder sobre los censores sin duda aconsejaba la cautela a la hora de afrontar los temas religiosos¹³⁴.

Una referencia testimonial la encontramos en *Los últimos días de Pompeya* (*The Last Days of Pompeii*, de Ernest B. Schoedsack, 1935), película de aventuras realizada por parte del equipo responsable de *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), que narraba la historia de un gladiador (Preston Foster) en tratos con Poncio Pilato (Basil Rathbone) y al que Jesús cambiaba la vida al salvar la de su hijo adoptivo (David Holt). Años después de la muerte de Cristo, es el padre ex-gladiador quien se sacrifica para salvar, otra vez, la vida de su hijo (ahora, con poco más de veinte años, interpretado por John Wood) ante la erupción del Vesubio (en el 79 d.C., lo que desafía sobremanera la lógica de la narración por la cual los personajes que se enfrentaron a este desastre también habían coincidido históricamente con Jesús y aún así seguían siendo extraordinariamente jóvenes). Una visión del Mesías resucitado reconfortaba al protagonista en el momento final de esta adaptación de la misma piadosa historia de otras películas sobre conversiones de romanos. Vista ahora como un digno antecedente del cine de catástrofes y publicitada en su momento como un “gigantic spectacle drama”, fue un fracaso comercial y necesitó varios reestrenos y más de una década para recuperar la inversión cercana al millón de dólares que la RKO había hecho en ella.

¹³⁴ Hollywood evitó producir una película protagonizada por Jesús durante más de 30 años, desde *El rey de reyes* de DeMille hasta la versión de Ray y Bronston, *Rey de reyes* (*King of Kings*, de Nicholas Ray, 1961). En Europa las cosas no fueron muy diferentes; la única excepción de renombre es la producción francesa *Golgota* (*Golgotha*, de Julien Duvivier, 1935), que narraba los últimos días de Cristo.

3.1.2. La edad dorada del cine bíblico

Hubo que esperar unos quince años a que de nuevo Cecil B. DeMille estrenase otro episodio bíblico. Su *Sansón y Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949) desarrollaba una trama a partir de cuatro capítulos del libro de los Jueces que, en realidad, poco tenía que ver con ellos. A pesar de sus numerosos anacronismos y errores históricos¹³⁵, este filme marcaría “la pauta en la representación filmica de la Antigüedad” (España, 2009: 116) y actualizaría el modelo de las producciones épico-bíblicas espectaculares que convertirían la década de los cincuenta en la década más representativa del género. Con Victor Mature y Hedy Lamarr en los principales papeles, y con George Sanders y Angela Lansbury en roles secundarios, *Sansón y Dalila* fue la película más taquillera de 1949 —costó tres millones de dólares y recaudó once. La elección de Mature como protagonista significó la creación de un tipo de héroe (casi un superhéroe) eminentemente físico, un hombre de acción fornido y musculoso siempre en movimiento, que bien pudo alcanzar su máxima expresión tanto a través del cuerpo hercúleo de Steeve Reeves en el *peplum* italiano como del orgulloso semblante de tipo duro de Charlton Heston en el cine de Hollywood.

Espoleados por el éxito de *Sansón y Dalila*, los productores y directores estadounidenses decidieron volcar sus esfuerzos en titánicas adaptaciones bíblicas e históricas que, a su vez, fueron excelentemente recibidas por un público mucho más difícil de satisfacer que el de años atrás. Así, en las postrimerías del Hollywood clásico se estrenan nuevas versiones de *Quo Vadis* (Mervin LeRoy, 1951), *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, de Cecil B. DeMille, 1956) —esta vez, sin trama contemporánea— y *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). Todas ellas eran ostentosas y majestuosas producciones de duración superior a las tres horas cuyo principal objetivo era atraer al máximo número de espectadores a las salas ante la emergente amenaza televisiva, haciendo uso de los más destacados avances técnicos —formatos ultra panorámicos las dos últimas, el sistema technicolor, etc.— y recurriendo a estrellas y

¹³⁵ Ni la fidelidad a la fuente ni el rigor histórico fueron nunca la mayor preocupación ni motivación de DeMille y de sus productores; incluso se dice que el cineasta presentó el proyecto a los ejecutivos de la Paramount con el dibujo de un atleta y una mujer agarrada a sus piernas (España, 2009: 116).

actores de renombre —Heston, Robert Taylor, Deborah Kerr, Yul Brynner, Peter Ustinov, Edward G. Robinson, Stephen Boyd, Anne Baxter, etc.

En esa década también se rodaron otras películas de menor duración, menor presupuesto y calidad dispar: *David y Betsabé* (*David and Bathsheba*, de Henry King, 1951), *Salomé* (William Dieterle, 1953), *La túnica sagrada* (*The Robe*, de Henry Koster, 1953) —la primera película estrenada en CinemaScope— y su continuación, *Demetrius y los gladiadores* (*Demetrius and the Gladiators*, de Delmer Daves, 1954), *El hijo pródigo* (*The Prodigal*, de Richard Thorpe, 1955), *Salomón y la reina de Saba* (*Solomon and Sheba*, de King Vidor, 1959), *El gran pescador* (*The Big Fisherman*, de Frank Borzague, 1959), o *La historia de Ruth* (*The Story of Ruth*, de Henry Koster, 1960).

En resumen, de las cuatro películas que más dólares recaudaron en EE.UU. entre 1951 y 1960, tres eran del género épico-bíblico (Babington y Evans, 1993: 6) y dos estaban protagonizadas por Heston: la primera fue *Ben-Hur*, la segunda *Los Diez Mandamientos* y la cuarta *La túnica sagrada* —74, 65 y 36 millones de dólares respectivamente. El impacto del *Kolossal* se hizo notar del mismo modo en las sucesivas ediciones de los premios Oscar: *Ben-Hur* contó con 12 nominaciones y se llevó 11 premios; *Quo Vadis*, 8 nominaciones; *Los Diez Mandamientos*, 7 nominaciones y 1 premio; *La túnica sagrada*, 5 nominaciones y 2 premios, al igual que *Sansón y Dalila*; *David y Betsabé*, 5 nominaciones. En cuanto a los argumentos y los temas, también todas respondían al mismo y conocido esquema¹³⁶:

“La trama y recursos narrativos se han empleado a fondo [...] en provocar desde un inicio la identificación del público con la causa cristiana, facilitada por la hiperbólica contraposición de los personajes. Son estos, como los romanos, extraordinariamente arquetípicos y se construyen sobre oposiciones simples: son de una filantropía inexplicada, iluminada y repentina, de una bondad sin fisuras, de una voluntad inquebrantable hasta el absurdo, su amor es puro y su belleza cristalina. [...] El amor sacro aparece encarnado en la hermosa cristiana, por lo general pretendida por un cruel romano: bien ella está enamorada de un cristiano pobre que triunfa hasta en la muerte o bien el romano termina convertido y redimido” (Fandiño y Garrido, 2004: 282).

¹³⁶ El comentario que sigue explica las características de las películas cuya trama se sucedía en tiempos del Imperio romano pero en aquellas otras que no lo hacían los rasgos de los personajes romanos se trasladaban sin dificultad a la sociedad opresora que fuera menester representar como tal en cada caso, y los de los cristianos a los judíos.

¿Quiere decir esto que las películas promovían la causa cristiana, sobre todo mientras el código impedía los excesos “demillescos” de décadas anteriores? Resulta complicado admitirlo pues por otra parte muchos coincidimos en que este “cine espectacular, estas grandes versiones histórico-bíblicas son anécdotas que tienen fuerte impacto popular, pero ninguna o poca relación con el verdadero hecho religioso” (Claveras, 2010: 17). ¿O es que se puede promover la causa cristiana sin promover el cristianismo, sin preocuparse de lo religioso?

Si la causa cristiana funciona como un lema o como un símbolo de unión, más que como una verdadera fe, sin duda sí, del mismo modo que puede leerse el “In God we trust” en los dólares estadounidenses —fue el presidente Eisenhower quien afirmó que “nuestro sistema político no tiene sentido si no está fundado en una fe religiosa hondamente sentida, da igual la que sea”¹³⁷. Si lo que hay que hacer es, desde la perspectiva de la producción, implicar dramáticamente al público en una película de época, entonces el cristianismo juega una gran baza. Éste tiene un gran peso en la trama pero siempre en tanto que traza una línea divisoria entre el bien y el mal, entre los protagonistas y los antagonistas, y facilita la identificación de los espectadores —en primer lugar, los norteamericanos, mayoritariamente cristianos y receptivos de por sí a la marca religiosa— con los personajes de la ficción. Su función no es específicamente religiosa, y en este sentido es en el que John R. May se muestra pesimista respecto a la influencia de estas taquilleras películas:

“Adaptations of the literal level of biblical stories may help to popularize sacred names and events —more often only stars and studios— but they do little or nothing for Christianity except confirm a fundamentalist mentality”¹³⁸ (1998c: 28).

¹³⁷ Terry Eagleton desarrolla algunas de las implicaciones de esta frase de Eisenhower que, como señala, bien podría haber sido pronunciada por Groucho Marx: “La fe religiosa es, desde ese punto de vista, vital y vacua al mismo tiempo. Dios es invocado ritualmente en numerosas plataformas y programas políticos estadounidenses, pero eso no va a hacer que surja en el orden del día de la reunión de un comité del Banco Mundial, por ejemplo” (Eagleton, 2012: 174).

¹³⁸ “Las adaptaciones literales de las historias bíblicas pueden ayudar a popularizar los nombres y los acontecimientos sagrados -más a menudo las estrellas y los estudios- pero hacen poco o nada por la Cristiandad, excepto confirmar una mentalidad fundamentalista”.

Hay que matizar con qué intención emplea May el término fundamentalista; no se refiere a la observancia estricta de la ley sagrada o a la interpretación literal de la Biblia, sino que con él pretende designar una mentalidad caracterizada por una visión simplista y sesgada de la realidad social y religiosa. La religión da pie a un espectáculo en el que se enfrentan unos personajes buenos y otros malos, sin lugar para las dudas ni las ambigüedades, pero sí para los efectos especiales. La idea de la religión no está aquí lejos de la de un tipo de magia al servicio de los siervos del Señor, como se deduce de la sucesión de milagros y de plagas: cualquier espectador de *Los Diez Mandamientos* se formará una imagen de Dios muy cercana a la de un vulgar “Divine Impresario” que pone en marcha la representación (May, 1998c: 28). Y este divino promotor está de *nuestro lado*, del lado de los creyentes —cristianos o judíos, o judíos “cristianizados”¹³⁹ — que luchan contra los paganos; así, la religión puede servir de justificación en una pugna política o reforzar los valores de una ideología contemporánea.

La secuencia final de la película de DeMille es ilustrativa al respecto: “Proclamaréis la libertad a lo ancho de la Tierra a todos sus habitantes”, exclama Charlton Heston en la piel de un anciano Moisés, para adquirir momentos después una pose de cara a la cámara similar a la de la Estatua de la Libertad, con el brazo derecho en alto —también, en el diálogo inmediatamente anterior, su esposa Sephora le había descrito como “la antorcha de la libertad”. No por casualidad esa misma cita bíblica, extraída del Lv, 25:10 —que en su contexto original es pronunciada por Yahveh a Moisés— es la que se halla inscrita en la Campana de la Libertad, uno de los símbolos más conocidos de la Independencia de los Estados Unidos. No por casualidad porque para DeMille la historia de Moisés es la historia del nacimiento de la libertad, la historia de un pueblo, el hebreo, que logra zafarse del control del faraón de Egipto, alcanzando su independencia como nación. Además de todo esto, DeMille se rueda a sí mismo en una curiosa introducción a la película (por aquellos años no era algo tan insólito como resultaría ahora): un monólogo que antecede a los créditos y en el que el cineasta declara que:

¹³⁹ La visión con la que se adapta el relato de Moisés es marcadamente cristiana, como prueba tanto la acogida que la película tuvo en países católicos como la introducción en la trama de elementos neotestamentarios (véase Wright, 2007: 55-78).

“el tema de esta película es el de si el hombre debe ser gobernado por la ley de Dios o por los caprichos de un dictador como Ramsés. ¿Son los hombres propiedad del estado, o sus almas son libres ante Dios? La misma batalla continúa hoy en día en todo el mundo”.

Los Diez Mandamientos narra una historia que pertenece a un canon religioso pero lo hace incidiendo más en su dimensión espectacular y en su validez política o ideológica que en su verdadero valor como experiencia de fe¹⁴⁰. Cabe decir que este espectáculo de las fuerzas del bien contra las del mal será transformado en el enfrentamiento del hombre contra la Naturaleza en el cine de catástrofes cuyo cenit encontramos en la década de los setenta. El componente ideológico suele atenuarse, en estas películas, con una visión más amarga, casi nihilista, del género humano. Lo llamativo es que sea el héroe por excelencia del cine bíblico quien cargue a sus espaldas con la mayor parte del peso de esta transformación. Charlton Heston pasa de separar las aguas del Mar Rojo y enviar plagas al pueblo de Egipto con la ayuda de Dios a combatir con “escasos” recursos la tierra —*Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974)— y el aire —*Aeropuerto 75* (*Airport 1975*, Jack Smight, 1974).

La caída o muerte del héroe se convierte entonces en una posibilidad real; Dios no va a proteger más al protagonista del desastre, ni de las catástrofes naturales ni de la mezquindad humana. Una poderosa imagen de esa transición —quizás su momento clave— la encontramos en *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, de Franklin J. Schaffner, 1968), donde la aparición final de una semi-enterrada Estatua de la Libertad supone el inverso tenebroso de ese “Proclamaréis la libertad a lo ancho de la Tierra a todos sus habitantes”. Nadie ha podido evitar el fracaso del ideal norteamericano de conquista, nadie ha impedido que el sueño de libertad se frustre: quien había sido Moisés¹⁴¹ descubre ahora, atormentado, que Dios no puede salvarle de la culpa de los hombres (de hecho, los simios también tienen su dios y su *Lawgiver*). Parece que el cine

¹⁴⁰ En otros testimonios, el director insistía en que sus motivos para realizar este remake eran en parte religiosos y en parte políticos: “our awful experiences of totalitarianism, both fascist and communist, has made many thoughtful people realize anew that the law of God is the essential bedrock of human freedom” (en Malone, 2010: 17).

¹⁴¹ Núria Bou y Xavier Pérez (2000: 70-77) desarrollan la idea del héroe como “carne de apocalipsis” a través del recorrido de Charlton Heston como protagonista desde el *kolossal* hasta el cine de catástrofes pasando por la ciencia ficción sombría y tenebrosa —*El último hombre vivo* (*The Omega Man*, 1971) y *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973)— y que luego será sustituido por otros actores como Arnold Schwarzenegger y Sylvester Stallone.

bíblico, tal como lo entendió Hollywood, tampoco necesitaba a Dios más de lo que necesitaba las catástrofes.

Los héroes del cine bíblico siempre triunfan —en excepcionales ocasiones, es cierto, el coste de su triunfo es su vida (*El signo de la cruz*)— y su mensaje es positivo y esperanzador. El caso de *Quo Vadis* es paradigmático: los protagonistas escapan de su muerte en la arena y se retiran a la vida familiar protegidos por un orden político que ha venido a desplazar oportunamente al régimen anterior. La lectura político-ideológica es bastante recurrente porque, de hecho, es bastante evidente en un filme que comienza con una sucesión de imágenes de la Pasión y de una marcha de legionarios romanos, mientras un narrador en off traza paralelismos entre la Roma de Nerón y la URSS de Stalin con frases como la siguiente:

“Nadie tiene segura la vida, el individuo se halla a merced del estado, el crimen reemplaza la justicia. Los soberanos de las naciones conquistadas tienen que entregar a sus desamparados súbditos al cautiverio. Grandes y plebeyos se convierten en esclavos de Roma, en rehenes de Roma. Nadie escapa al azote del látigo o al filo de la espada”.

La película narra la historia de un alto cargo militar, Marcus Vinicius, interpretado por el actor norteamericano Robert Taylor, que debe proteger a una indefensa cristiana, Lygia, interpretada por la británica Deborah Kerr, y a su comunidad, ante la amenaza del fanático antirreligioso, megalómano y sádico emperador Nerón, interpretado por Peter Ustinov, curiosamente un actor de origen ruso —como Yul Brynner, el faraón Ramsés en el filme sobre Moisés. Es decir, EE.UU. como salvaguarda del orden frente a un dictador que, si bien diez años antes podía parecerse más a Hitler, ahora, en plena Guerra Fría, era indudablemente un reflejo de Stalin (véase Gómez, 2005). Tras examinar varias secuencias de *Ben-Hur* y de otras películas de la época, Adele Reinhartz postula —en la misma línea de lo aquí comentado sobre *Quo Vadis* y *Los Diez Mandamientos*— que el tratamiento del tema de la ocupación romana en el cine clásico expresa una creencia profunda en la libertad individual y en la democracia como un sistema político habitualmente comprendido bajo parámetros característicamente norteamericanos (Reinhartz, 2007: 62).

En *La túnica sagrada* también se supedita lo religioso a lo político, o al menos lo primero queda oscurecido por lo segundo; lo interesante, no obstante, es que la

referencia política actual es más poderosa como crítica al sistema norteamericano que como enaltecimiento del mismo. Las alusiones veladas al macarthismo y a la caza de brujas no están tomadas de la novela de Lloyd C. Douglas en la que se basa el filme, sino que están inteligentemente diseminadas a lo largo de todo el metraje por el guionista y conocido progresista Philip Dunne (véase Babington y Evans, 1993: 211-217).

Dunne es el responsable del libreto de, entre otras, *Demetrius y los gladiadores*, *El tormento y el éxtasis*, *Qué verde era mi valle* y *David y Betsabé*; ésta última se distancia todavía más de algunos de los planteamientos convencionales y descripciones mojigatas de los personajes del cine bíblico. Casi podría decirse que lo único en común que el rey David de la película de Henry King tiene con los otros héroes del género es que está encarnado por una estrella de Hollywood. Pero Gregory Peck presta aquí su rostro y su voz a un rey cínico y desencantado, absolutamente despreocupado de su pueblo y de su familia, polígamo y adúltero.

La primera secuencia transcurre en el campo de batalla, en el que David se sitúa al frente de su ejército, más con la actitud imprudente del poderoso que busca emociones fuertes ante la apatía de su vida que con la del intrépido general que lidera valientemente sus legiones —es decir, más como un falso héroe que como un héroe de acción. Después de esta secuencia bélica, en la que orgullosamente se exhibe la estrella de David (una valiosa muestra de apoyo al pueblo judío tras el Holocausto) no vuelve a haber una secuencia propiamente espectacular hasta el final de la película, cuando gracias a un *flashback* se introduce en la narración la lucha del protagonista contra Goliat. Entre medias, David tiene una relación amorosa con Betsabé (Susan Hayward) la mujer de uno de sus comandantes, Urías (Kieron Moore). El rey no sólo desatiende las advertencias del profeta Natán (Raymond Massey), sino que —y aquí la historia no hace más que seguir lo que dice el Segundo Libro de Samuel— decide deshacerse de Urías enviándolo a una misión suicida.

Antes de que una plaga devaste su pueblo y el rey se arrepienta para cumplir decidido la voluntad de Dios, se suceden dos escenas de interés en su vinculación con lo religioso y con nuestra investigación. En una de ellas, David y Betsabé observan cómo una mujer, llamativamente vestida de rojo, es lapidada por una multitud enfurecida. El notable paralelismo con el pasaje neotestamentario en el que Cristo salva a una mujer

adúltera emociona al espectador —esta vez, no hay Cristo que la salve— y sirve para acentuar el riesgo que corren los amantes —en concreto Betsabé— aunque eso no les disuade de continuar con su aventura. La otra escena a la que nos queremos referir viene después de que un soldado caiga fulminado tras tocar con sus manos el Arca de la Alianza. Para Natán es una prueba de la ira del Señor ante el pecado de sus fieles pero David, aduciendo que ese día hacía calor y que el hombre había bebido mucho vino, le pregunta: “¿No es posible que ese hombre muriera por causas naturales?”. La respuesta del profeta es inmediata y tajante: “Todas las causas son de Dios”.

Este magnífico diálogo que sin duda tiene un gran valor como crítica al fanatismo religioso, desvela por otro lado el olvido sobre el que se construía el cine épico-bíblico: no hacen falta milagros para creer en Dios. Por otra parte, la condición reflexiva de la película, opuesta al ritmo espectacular, se hace notar en la escena en la que el rey adquiere conciencia de sí mismo como siervo y decide entregarse a su pueblo para que se haga justicia: es una escena insólita, dividida en un par de planos de David y un contraplano de Betsabé, en la que él, con el acompañamiento de su arpa, recita para ella el Salmo 23 completo, su salmo (“El señor es mi pastor, nada me falta...”).

Pero la obra dirigida por Henry King es una auténtica rareza. No se observa ninguna tendencia crítica o al menos reflexiva en un cine bíblico en el que ni las ideas contestatarias ni los protagonistas complejos abundan. De hecho, en la mayoría de estos filmes se atenúa la dimensión conflictiva de las historias originales. La protagonista de *Salomé* se convierte por obra y gracia de Dieterle y sus guionistas —Jesse Lasky Jr. y Harry Kleiner— en una mujer íntegra y virginal (interpretada por una Rita Hayworth en la que desgraciadamente y contra todo pronóstico no hay el menor rastro de Gilda) que baila no para pedir la cabeza de Juan el Bautista (Alan Badel), sino para salvarle de las maquinaciones de su madre (Judith Anderson).

En la secuencia inicial el Bautista predica la palabra de Dios —por cierto, los guionistas pondrán en su boca varios discursos de Jesús, e incluso se le someterá a un juicio muy similar al de Cristo ante el Sanedrín— y critica a los reyes de Galilea; un espía informa en la corte a la reina Herodias, y el rey Herodes (Charles Laughton) discute luego con un consejero sobre el peligro que conllevaría apresar al profeta, pues una maldición se cierne sobre él por lo que hizo su padre años antes. De ahí a la inmediata escena posterior en Roma en la que el emperador delibera y designa a Poncio

Pilatos (Basil Sydney) para pacificar las provincias orientales —en una localización más propia de la típica representación cinematográfica del Olimpo de los dioses griegos que del senado romano— ya ha quedado suficientemente claro que la atmósfera de *Salomé* tendrá más que ver con la mitología clásica y las intrigas palaciegas que con el fenómeno religioso.

La presentación del protagonista masculino, el oficial romano Claudio (Stewart Granger), como traidor del imperio podrá a lo mejor sorprender en la actualidad, en la que el imperio que se dedica a “pacificar” Oriente es EE.UU., pero sus motivaciones no están justificadas o mínimamente explicadas. Claudio es desde el principio un amigo del profeta y por eso le protege hasta límites insospechados, mientras que el espectador se pregunta atónito cómo un oficial romano ha podido trabar tal amistad con ese revolucionario. Una vez Juan es ejecutado, Claudio renuncia a su cargo y se convierte en discípulo de Jesús junto a Salomé; y en lo que se refiere a la trama romántica el espectador no se ha tenido que preguntar nada, pues responde al clásico, y aquí poco trabajado esquema de flechazo-rechazo-declaración mutua de amor eterno.

3.1.3. La materialización de Cristo y la decadencia del género

En *Salomé* el personaje de Jesucristo tiene incidencia en la historia e incluso interactúa con los demás personajes pero la planificación impide que el espectador vea su rostro —se ve su espalda, sus manos o, como mucho, se le ve a él en un gran plano general que no permite reconocerle. Este era un procedimiento común en la mayoría de películas cuya trama transcurría en tiempos de Jesús, desde la primera *Quo Vadis?* hasta la última *Ben-Hur*, y el hecho de que la representación directa de la figura de Cristo en el cine estuviera prohibida en algunos países como el Reino Unido puede, en parte, explicarlo —*El rey de reyes* de DeMille necesitó un permiso especial para exhibirse en Londres (Reinhartz, 2007: 15). La reticencia a mostrar el cuerpo y el rostro de Cristo, cuyos orígenes se remontan a la querella iconoclasta, tiene ahora que ver, más bien, con el deseo de no ofender a los creyentes y quizás incluso con la actitud protestante y judía de prestar más atención al oído, a la Palabra, que a la vista (Lindvall, 2007: 20). En cualquier caso, la solución que el cine hollywoodiense adoptó no deja de ser elegante y se ajusta a una descripción de Cristo en la que se protege y preserva su dimensión

divina; así como los mortales no podían ver el rostro de Yahvé y vivir (Ex 33, 20), los espectadores tampoco verán el de su Hijo, que es el Suyo, pero sí verán los efectos de su “gloria” —en los rostros de los personajes de ficción que sí pueden mirarle.

Curiosamente, cuando la industria se decidió a materializar a Cristo y ponerle rostro, el género épico-bíblico comenzó a perder el favor del público. La íntegramente rodada en España *Rey de Reyes* (*King of Kings*, de Nicholas Ray, 1961) fue la primera película norteamericana desde la época muda que contó con Jesús de protagonista, pero sin duda fue *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, 1965) la más ambiciosa y la que certificó la defunción del género con unas pérdidas difíciles de asumir —con un presupuesto estimado de 20 millones de dólares, recaudó “sólo” 15 millones (la película de Ray había recaudado una cifra similar pero había costado 5 millones). También fue de las pocas que, en la década de los sesenta, se rodó en EE.UU. Cabe decir que con el cañón del Colorado haciendo las veces de territorios palestinos se vincula de manera superficial e inmediata la historia bíblica con el *western*, el género norteamericano por excelencia. Stevens, especialista en superproducciones y responsable de grandes títulos como *Raíces profundas* (*Shane*, 1953) o *Gigante* (*Giant*, 1956), dirige en esta ocasión una obra aséptica, con un extraordinariamente solemne Jesucristo, interpretado por el actor sueco Max Von Sydow. Las casi cuatro horas de duración influyen en la sensación de monotonía que generan las consabidas acciones y discursos de este Cristo, que predica una religión universal desde el mismo prisma eminentemente norteamericano que *Quo Vadis*, *Los diez mandamientos* y *Ben-Hur*¹⁴² y al que precisamente robaron protagonismo los

¹⁴² No es nuestro objetivo apuntar todas las huellas ideológicas que pueden encontrarse en el cine bíblico y ya nos hemos referido a algunas de ellas en líneas anteriores, pero resulta cuanto menos llamativo constatar la repetición de elementos y estrategias narrativas que parecen justificar el capitalismo defendiendo un correcto empleo de la riqueza y de los bienes materiales a la luz del cristianismo -nadie pone en duda la honradez y la moralidad del príncipe Judá Ben-Hur, el comerciante más rico y poderoso de Jerusalén, y tampoco la determinación cristiana de los generales romanos una vez que adoptan a sus esclavos o se casan con ellos, como en *Quo Vadis*. En *La historia más grande jamás contada* no se obvia el pasaje evangélico que pone en boca de Jesús la máxima de que es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que que un rico entre en el Reino de los Cielos, pero se modifica el contexto y cambia el personaje al que se le dice: ahora Jesús responde a los deseos de seguirle de su amigo Lázaro, a quien luego resucitará. Babington y Evans analizan las secuencias correspondientes y concluyen que la visión de Lázaro propuesta en la película de Stevens es la del hombre práctico que evita el caos social, la del buen hombre de negocios, socialmente responsable, que ejerce de benefactor de los idealistas (1993: 146). Estos autores parecen suscribir el mismo discurso que ven en la película pues lo consideran eminentemente positivo; nosotros no podemos más que admirar el modo en que se integra en un producto industrial de un coste extraordinario y destinado al ocio un mensaje de pobreza, humildad y servicio al prójimo.

numerosas estrellas que le acompañaban a lo largo de los casi 200 minutos de metraje, a veces en papeles realmente insignificantes.

Esta fue una de las críticas que se repitieron después de su estreno: ¿cómo tomarse en serio la secuencia de la crucifixión si inevitablemente toda la audiencia iba a exclamar “That’s John Wayne!” al ver al centurión romano? (Crowther, 1965). Charlton Heston, Telly Savalas y Donald Pleasence interpretaban a Juan el Bautista, a Poncio Pilatos y al demonio respectivamente pero otros actores igualmente conocidos tenían papeles, como el de Wayne, meramente testimoniales: Van Heflin, José Ferrer, Janet Margolin, Roddy McDowall, Claude Rains, Carroll Baker, Sal Mineo, Martin Landau, Sidney Poitier, Angela Lansbury, etc. La película que se iniciaba con una celebración de la imagen de Jesucristo-Max Von Sydow en un impresionante vitral, terminaba siendo una vacua celebración de la imagen de Hollywood.

En el terreno visual no encontramos las críticas referidas al casting y a otros aspectos cinematográficos. De una belleza plástica notable, muchas escenas se inspiran en la tradición pictórica occidental como ocurría en las películas emblemáticas del período mudo, y la caracterización del personaje principal está igualmente lastrada por un exceso de celo. En una secuencia Cristo devuelve la vista a un anciano ciego, Aram, conocido de su familia, quien rememora la infancia de Jesús diciéndole: “cuando eras un chiquillo, siempre andabas haciendo preguntas...”. Este rasgo de normalidad, de humanidad, aludido en forma de curiosidad infantil, no tiene ningún equivalente en el adulto; no hay ningún rastro de naturalidad, ni prueba alguna de curiosidad en un personaje plenamente consciente del plan divino que asume su destino sin reserva —las lágrimas ante el sepulcro de Lázaro le humanizan, pero no olvidemos que a éstas ya hacía referencia Juan (Jn 11, 35).

Esta construcción del personaje choca frontalmente con la disposición narrativa de determinados elementos en la trama, por ejemplo con las distintas apariciones del personaje de Satán. Como era de esperar tienta a Jesús en el desierto pero lo llamativo es que luego se cruza en el camino de Judas cuando éste elige la traición, es el acusador de Pedro en una de sus famosas tres negaciones e instiga a la muchedumbre a pedir a Pilatos la crucifixión del Mesías. Este demonio introduce una cierta intriga o, al menos, un atisbo de inquietud en la conocida historia con cada una de sus apariciones, y sin embargo también hace precisamente todo lo que tendría que hacer aquel que quisiese

que la voluntad de Dios se cumpliera. Esta paradoja, en forma del problema no sólo de la inevitabilidad del mal sino de su necesidad, no es explotada de ninguna manera en la película¹⁴³. Más bien al revés, pues resulta algo ridículo que Satán pida a Pilatos la crucifixión de Cristo y no al propio Cristo el milagro de salvarse, lo que sí hacen algunos personajes anónimos. Una explicación plausible sería la de pensar que, para evitar culpabilizar de la crucifixión tanto a los judíos como a los romanos, Stevens sitúa a Satán en ese momento condenatorio y le priva así de protagonizar una postrera tentación —¿cuánto no chocaría al público que el mismo personaje pidiera la crucifixión de Cristo y, menos de un cuarto de hora después, su salvación? Pues es así, irónicamente, como una obra tan respetuosa y reverencial hacia la religión se descubre herética, convirtiendo al demonio y no a Jesús en el personaje que carga con las culpas de la humanidad.

Cualesquiera que fueran los motivos —aquí sólo hemos podido hacernos cargo de algunos— *La historia más grande jamás contada* fue un fracaso a todos los niveles y después de ella —y de *Cleopatra* (de Joseph L. Mankiewicz, 1963) y de *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, de Anthony Mann, 1964)— Hollywood tardaría mucho en volver a invertir grandes cantidades de dinero en producciones épicas. Era ya el momento de los *peplums* italianos¹⁴⁴, más que de los *biblical-epics* norteamericanos, tras los que luego vendrían los musicales —*Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, de Norman Jewison, 1973) y *Godspell* (David Greene, 1973)— y las parodias —*La vida de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*, de

¹⁴³ La cuestión sí será formulada consciente y explícitamente dos décadas después en *La última tentación de Cristo*, a través del personaje de Judas, que adquiere tintes heroicos pues su traición es decisiva para la creación del cristianismo. El problema teológico subyacente es analizado por Slavoj Žižek en *El títere y el enano*, quien en su empeño de desvelar el núcleo perverso del cristianismo también se pregunta por qué puso Dios el árbol de la sabiduría en el Paraíso, si estaba prohibido comer su fruto: “¿No será que aquello fue parte de su estrategia perversa para seducir primero a Adán y a Eva y poder salvarlos después de la Caída?” (2005, 25).

¹⁴⁴ Éstos eran mucho más baratos, estaban protagonizados por culturistas, centrados en la acción, y sus tramas mezclaban muy libremente los héroes y los temas de la mitología griega con la historia romana y las fuentes bíblicas —*Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, de Pietro Francisci, 1958), *La guerra de Troya* (*La guerra di Troia*, de Giorgio Ferroni, 1961), *El coloso de Rodas* (*Il Colosso di Rodi*, de Sergio Leone, 1961), *Combate de gigantes* (*Ercole, Sansone, Maciste, Ursus gli invincibili*, de Giorgio Capitani, 1964), etc.

Terry Jones, 1979)—, las perversiones de un género muerto que Hollywood aún no ha resucitado¹⁴⁵.

No obstante, aún podemos comentar algo más sobre los estertores de ese cine que en su mayor parte se rodaba ya en Europa y en el norte de África y que resultaba sumamente impersonal. Destacan, más por la altura y consideración artística de sus creadores que por sus logros cinematográficos, la citada *Rey de Reyes* y las rodadas entre Italia y Marruecos *Sodoma y Gomorra* (*Sodom and Gomorrah*, de Robert Aldrich, 1962) y *La Biblia* (*The Bible: In the Beginning...*, de John Huston, 1966). En la nómina de actores bíblicos Jeffrey Hunter, Harry Guardino, Rip Torn y Robert Ryan (Jesús, Barrabás, Judas y Juan el Bautista en la primera), Stewart Granger, Pier Angeli, Stanley Barker (Lot, Ildith y Astaroth en la segunda), Michael Parks, Franco Nero, Richard Harris, John Huston, George C. Scott, Ava Gardner, y Peter O'Toole (Adán, Abel, Caín, Noé, Abrahán, Sara y los tres ángeles en la última). Las tres correctas películas pero desangeladas y planas en cuanto a la presentación de los principales personajes, y de duraciones similares —168, 154, y 174 minutos respectivamente; la mayoría de lastres que encontrábamos en *La historia más grande jamás contada* se repiten en ellas.

Refiriéndose a las dos *Jesus movies* de la década, María del Mar Rodríguez Rosell afirma: “Son dos películas típicas del formato de Hollywood, espectáculos ofrecidos para entretener y educar, pero sin las pulsiones subjetivas y melodramáticas que se adoptarían en el retrato de otras figuras mesiánicas menos marcadas por un carácter sagrado” (2002: 84-85). Siendo cierto que podemos constatar la existencia de una tímida reflexión política en *Rey de reyes* (una descripción de Cristo que invitaba, tibiamente, a pensar en su figura como la de un revolucionario; la importancia del personaje de Barrabás en la trama y su relación con Judas Iscariote¹⁴⁶), no es menos cierto que tampoco consigue finalmente distanciarse de la apatía generalizada que

¹⁴⁵ En la actualidad lo está intentando: a la producción televisiva *La Biblia* (*The Bible*, Crispin Reece, Tony Mitchell y Christopher Spencer, 2013), hay que añadir *Noé* (*Noah*, de Darren Aronofsky, 2014) y el proyecto sobre Moisés de Ridley Scott, *Exodus: Dioses y reyes* (*Exodus: Gods and Kings*, 2014).

¹⁴⁶ Para algunos autores que se han acercado al análisis y a la crítica de cine desde el cristianismo practicante la relevancia concedida a estos aspectos difiere de la nuestra, si bien también suelen considerar insatisfactorias estas aproximaciones a la figura de Jesucristo. Sirva de ejemplo el modo en que el teólogo y pastor evangélico José de Segovia relaciona *La historia más grande jamás contada* y la película de Nicholas Ray con su fuente común: “cualquier parecido con el texto bíblico no es más que mera coincidencia (...) con unos diálogos tan libres como los del ídolo del público adolescente, Jeffrey Hunter, que hizo el otro *Rey de reyes* (1961), cuyos protagonistas son realmente Judas y Barrabás” (De Segovia, 2010: 60).

gobernaba estas narraciones bíblicas. En el año del estreno, la revista *Time* (27 de octubre de 1961, reseña disponible en time.com) fue especialmente dura con la película dirigida por Ray, al afirmar que el empeño del productor Samuel Bronston —la construcción de 396 sets, la contratación de 20.000 extras y de una docena de estrellas, más de 4 meses de rodaje y 8 millones de dólares gastados— había dado lugar a “the corniest, phoniest, ickiest and most monstrously vulgar of all the big Bible stories Hollywood has told in the last decade”¹⁴⁷.

Como críticos y espectadores nos apena que cineastas con una fuerte personalidad, y que habían mostrado una insólita fascinación por la violencia a lo largo de su carrera, no pudieran entregar obras acordes a su filmografía. *En un lugar solitario* (*In a lonely place*, de Nicholas Ray, 1950), *El tesoro de Sierra Madre* (*The treasure of the Sierra Madre*, de John Huston, 1948) y *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What ever happened to Baby Jane*, de Robert Aldrich, 1962), por citar sólo una película de cada uno de los mencionados, son tres obras maestras que exploran el lado oscuro del ser humano, con una profundidad y una tenacidad ausentes en sus adaptaciones bíblicas. La mojigatería y superficialidad de la versión cinematográfica del que puede considerarse como uno de los más violentos, salvajes —y también, para descargo de los responsables, inadaptables— relatos de la Biblia, Sodoma y Gomorra, es especialmente irritante¹⁴⁸. Pero estas producciones estaban cortadas por el mismo patrón y era *conditio sine qua non* que pudieran ser vistas por toda la familia. Es comprensible entonces que, para los cineastas contratados por los estudios cinematográficos, no fuera éste el campo de pruebas ideal en el que ejercitar sus habilidades.

No obstante, si existe algún filme destacable entre toda la amalgama de vulgares cintas, ése es Barrabás (*Barabba*, de Richard Fleischer, 1961), basado en un libro del

¹⁴⁷ “La más cursi, falsa, empalagosa y monstruosamente vulgar de todas las grandes historias bíblicas que ha dado Hollywood en la última década”.

¹⁴⁸ Nada que ver con la audacia del cortometraje experimental realizado tres décadas antes *Lot in Sodom* (James Sibley Watson y Melville Webber, 1933), que, sin ningún diálogo, con algún desnudo, y entre superposiciones, fondos negros y cuidados movimientos de cámara trata abiertamente el tema de la homosexualidad en la historia de la ciudad del pecado y del habitante que, recordemos, ofreció a su mujer y a sus hijas vírgenes a sus vecinos para proteger al ángel del Señor de los deseos libidinosos de éstos. Evidentemente, *Lot in Sodom* fue prohibida y limitada a círculos restringidos.

ganador del premio Nobel Pär Lagerkvist¹⁴⁹, y producido por Dino de Laurentiis. Con Anthony Quinn en el papel principal, la película de Fleischer —director a reivindicar donde los haya, con más de cuarenta películas en su haber y con títulos tan diversos y admirables como *Los vikingos* (*The Vikings*, 1958), *Impulso criminal* (*Compulsion*, 1959), *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, 1968) o *Cuando el destino nos alcance*— narra la vida del criminal Barrabás, desde que una multitud enfurecida le elige a él en vez de a Jesús para ser liberado por Poncio Pilato, hasta su muerte, crucificado muchos años después, tras haber sido esclavo y gladiador.

Barrabás es presentado como un personaje atormentado que quiere creer en Dios y en el mensaje cristiano pero que es incapaz de tener fe en ellos. La historia se resiente de algunos altibajos y una parte importante del metraje se dedica a enardecer el discurso beato y simplón a favor de las figuras religiosas cristianas, tan presente en el resto del cine bíblico; este enaltecimiento se lleva a cabo por medio de un personaje, ingenuamente definido, como es el del compañero de aventuras de Barrabás, un mártir que intenta enseñarle el “buen camino” al desdichado protagonista (interpretado por la estrella italiana Vittorio Gassman). El final de la película, en el que Barrabás pierde la cordura y participa en el incendio de Roma, creyendo que eso es lo que Dios quiere que haga, constituye una de las cimas de la expresión de la locura en el cine. Impacta igualmente la secuencia inmediatamente anterior en la que, dentro de las asfixiantes catacumbas romanas, el protagonista persigue fantasmas en la oscuridad, buscando respuestas a su falta de fe. Como hace notar Rafael de España, el distanciamiento respecto a otras películas de la época es obvio: “este film no cuenta con un protagonista guapo y cultivado, no hay historia de amor y el final es ambiguo y un tanto deprimente” (2009: 159).

Barrabás es un precedente claro del cine que ha llamado nuestra atención para lanzarnos a la investigación, tanto por el prisma con el que enfoca el tema religioso —el de aquel que quiere creer pero no puede, lo que supone un distanciamiento del patrón tradicional— como por la elección del tipo de personaje: un antihéroe, un desheredado, un marginado, que nunca podrá escapar de su condición de maldito -lo que también le

¹⁴⁹ Cabe mencionar que la novela ya había sido adaptada por Alf Sjöberg con diálogos del propio Lagerkvist en 1953. Sin embargo, hemos sido incapaces de dar con una copia de esa película; en España no llegó a distribuirse nunca y a nivel internacional no tuvo una repercusión mucho mayor. Parece ser que en la actualidad sólo puede consultarse la copia del Svenska Filminstitutet (España, 2009: 138).

aleja de las otras cintas bíblicas coetáneas. Maldito para toda una religión —como lo es Judas Iscariote— porque su liberación significó la muerte de Cristo. No sorprende entonces que Martin Scorsese la elogie y destaque dentro del cine bíblico, definiéndola como “una película notable acerca de un hombre que intenta encontrarse a sí mismo” (Thompson y Christie, 1999: 188).

3.1.4. La religión como coartada

En no pocas ocasiones, en el cine épico-bíblico se reduce la cuestión religiosa a una excusa argumental y éste corre el riesgo de convertirse, más que en un insustancial “entretenimiento educativo para un público inespecífico de entre los ocho y los ochenta años” (Hasenberg, 1998: 83), en el vehículo de cierto tipo de fundamentalismo, como observaba John R. May. La expresión del sentimiento numinoso, la indagación del hecho religioso que se puede llevar a cabo a partir de estos filmes, es desplazada por un carácter instrumental. La religión como herramienta:

- 1) Para legitimar políticas o ideologías contemporáneas, en oposición a otras (por ejemplo, para defender un *american way of life* ante la amenaza comunista);
- 2) para legitimar el propio medio cinematográfico, convirtiéndolo en un entretenimiento moral (las influyentes autoridades religiosas no tienen, en principio, tantos reparos hacia las historias de cristianos y las narraciones bíblicas como hacia las historias que transcurren en la vida moderna);
- 3) y para desarrollar el componente espectacular del cine y atraer con los avances tecnológicos al mayor público posible (porque para ello son propicias las historias ambientadas en la Antigüedad y en las que nunca sobran los efectos “milagrosos”).

Antes que cine religioso, o cine de lo religioso, este cine es épico y forma parte de la familia de películas como *Cabiria* (de Giovanni Pastrone, 1914), *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, de D.W. Griffith, 1915), *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, de Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, 1939), *El Cid* (de Anthony Mann, 1961), *Cleopatra*, *La caída del Imperio Romano*, etc. En común tienen la fijación por la espectacularidad y la ambientación histórica —en épocas mitificadas o

fáciles de mitificar. Por supuesto, otro subgénero del épico estrechamente relacionado con este es el cine de catástrofes que se desarrollaría más tarde, en la década de los setenta —y que suele sustituir el escenario-Antigüedad por escenarios modernos vistosos y opulentos que, curiosamente, aíslan a los personajes del resto de la humanidad (un avión, un rascacielos o un barco de lujo). Y como apuntábamos al atender al itinerario de Charlton Heston como héroe, el desarrollo histórico del cine comercial que protagonizó parece demostrar que el cine bíblico no necesitaba más a Dios de lo que necesitaba el componente espectacular.

Según Schrader, el motivo por el cual estas películas no comunican prácticamente nada de lo Absolutamente Otro es por su inclinación hacia los medios de lo sobreabundante —veíamos antes que los medios de lo abundante son propios del realismo inherente al cine, mientras que los medios de lo precario lo son del arte trascendental. Y el intento de materializar la trascendencia por la senda de lo abundante, de lo espectacular, de lo fastuoso, está abocado al fracaso:

“Si lo que vemos en pantalla es real y si situamos lo espiritual dentro de la pantalla, entonces... lo espiritual es real. Por eso tenemos toda una historia de magia cinematográfica: el ciego ve, el cojo anda y el sordo oye, y los tres lo hacen delante de la cámara. Una demostración clásica de este silogismo falaz ocurre en *Los Diez Mandamientos* de Cecil B. DeMille (1956). En una secuencia Moisés está en el monte Sinaí con Dios, que curiosamente está fuera de la imagen, a la derecha. Tras algunos truenos premonitorios, Dios arroja literalmente dentro de la imagen los mandamientos, uno por uno, y después las esperadas tablillas en blanco. Los mandamientos aparecen primero como pequeñas bolas de fuego que giran acompañadas del sonido de un viento arrollador, y después, rápidamente -al tiempo que van tomando forma- pasan volando a través de la pantalla y colisionan con las tablillas en blanco. Un estallido, el humo que se desvanece y la tablilla inscrita con toda claridad. Este tipo de argucia aparece de manera ligeramente menos ridícula en las películas inspiradoras de bajo presupuesto” (2008: 192)

La posterior *Jesús de Nazaret* (*Jesus of Nazareth*, de Franco Zeffirelli, 1977), producción europea realizada después de la muerte del género, constituye un ejemplo sobresaliente de uno de los pocos intentos de realizar una verdadera película religiosa —o, mejor dicho, inspiradora— manteniéndose en la tradición del cine bíblico en el que

predominan los medios de lo abundante¹⁵⁰. Evidentemente, resulta un intento infructuoso, pues el problema es de raíz y no lo soluciona el hecho de refugiarse en una supuesta economía de medios al retratar los milagros, como hace Zeffirelli —pensemos en la Anunciación a María, que el italiano solventa apenas con un cuidadoso empleo de la luz, o en la multiplicación de los panes y los peces, cuando unas cestas vacías son sustituidas por unas cestas llenas, ocultas a los ojos del espectador, o, mucho más llamativo, el montaje de los planos que dan a entender la resurrección¹⁵¹.

Pero es que *Jesús de Nazaret* no es una película de bajo presupuesto; es una superproducción realizada para televisión, de una duración abrumadora —aproximadamente 6 horas— y con un reparto también plagado de estrellas, aún con brevísimos papeles: Peter Ustinov, Anne Bancroft, James Mason, Christopher Plummer, Rod Steiger, Anthony Quinn, Laurence Olivier, Claudia Cardinale, James Earl Jones, Donald Pleasence, Fernando Rey... El aura mística que en todo momento envuelve a un Jesús divino, hermético y extremadamente grave, sin ningún matiz humano pero con el hermoso rostro de Robert Powell, y el reparto de campanillas, universalmente conocido, confirman su vocación inspiradora y su carácter proselitista.

Es, además, la historia de Cristo más apta para todos los públicos y fiel a la interpretación más tradicional e ingenua de los evangelios en el momento en que se realizó¹⁵². Por otra parte, cabría entender *Jesús de Nazaret* como una reacción conservadora a las adaptaciones musicales y de espíritu *pop* de principios de la década y a la revolucionaria película dirigida por Pasolini en los años sesenta: *El Evangelio según san Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, de Pier Paolo Pasolini, 1964) —película que examinaremos en el epígrafe dedicado al cine trascendental.

¹⁵⁰ Lo mismo que diremos de esta película puede aplicársele a otras producciones europeas realizadas para televisión que volvían a rescatar temas bíblicos, como *El rey de Israel* (*Moses the Lawgiver*, de Gianfranco De Bosio, 1974). La última película de Roberto Rossellini, realizada en 1975 y también pensada para televisión, sí hay que analizarla bajo parámetros distintos, y de ella nos ocuparemos en el epígrafe posterior dedicado al cine trascendental.

¹⁵¹ La escena de la Resurrección prevista originalmente no pudo rodarse debido a problemas técnicos y logísticos y por eso Zeffirelli optó por un montaje final que “sólo” incluía el descubrimiento de los lienzos, la visita de los fariseos a la tumba vacía y la aparición del hortelano a María Magdalena. Curiosamente, Zeffirelli lamentaría luego profundamente esa decisión (Méndiz, 2009: 107).

¹⁵² Luego vendría la más literal, más pobre y más evangélica *Jesus* (John Krish y Peter Sykes, 1979). Esta adaptación del texto de Lucas ha sido distribuida internacionalmente con fines pastorales por la organización evangélica *The JESUS Film Project*, con el propósito añadido de convertirla en la película más traducida y vista del mundo: <http://www.jesusfilm.org>

3.2. Miradas excepcionales

Las películas que estudiaremos bajo la denominación de “miradas excepcionales” articulan tramas en las que tienen peso los personajes religiosos. A un nivel explícito y referencial, estos filmes se vinculan a lo religioso. Sin embargo, si a lo que queremos atender es al “hecho religioso”, esta vinculación puede ser de muy poca ayuda, incluso engañosa. Desde la crítica se reconoce habitualmente una falaz disyuntiva dentro de eso que se suele denominar cine religioso; a ella se refería Carlos F. Heredero en el siguiente texto:

“No es lo mismo un cine religioso que un cine protagonizado por los ministros de la Iglesia, o al menos no siempre coinciden entre sí. A la primera definición podrían adscribirse ciertas películas de Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman e incluso Pier Paolo Pasolini por *El Evangelio según san Mateo* (1964). En el segundo campo, y sin llegar a identificarse nunca con el anterior, puede englobarse prácticamente la totalidad de la producción española, un extenso bloque que toma la religión como pretexto y cuyas principales señas de identidad están definidas por las películas que protagonizan curas o monjas, y preferentemente los primeros” (en Claveras, 2010: 31)

La presencia de curas y de monjas ha sido una constante en la historia del cine — especialmente en la del cine español— pero eso no significa que las películas protagonizadas por ellos tengan, por lo general, una mayor profundidad religiosa. Si de lo que hablamos es de una experiencia de lo santo a través del cine, el fracaso es semejante al de las adaptaciones bíblicas de las que venimos. No hay una exploración del fenómeno religioso; como mucho hay un tratamiento superfluo de la vocación religiosa del individuo.

Posiblemente, los motivos están estrechamente vinculados a las disposiciones del código Hays y demás órdenes censores que, por no permitir expresamente la representación de personajes religiosos corruptos o malvados, a lo que constreñían era a representaciones excesivamente cándidas y superficiales. Leemos el argumento esgrimido por Daniel Lord al respecto en los fundamentos de su código:

“La razón por la que los ministros religiosos no pueden ser personajes cómicos o villanos es simplemente porque la actitud adoptada hacia ellos puede fácilmente convertirse en la

actitud hacia la religión en general. La falta o pérdida de respeto a un ministro religioso provoca en la mente del público una similar disminución del respeto a la religión” (Black, 2012: 330).

Así las cosas, las películas comerciales protagonizadas por ministros de la iglesia eran comedias o dramas bienintencionados —que siempre daban por hecho el carácter positivo del personaje, sacerdote o monja— poco preocupados por expresar la inserción de lo divino en lo humano, o el vacío religioso. Henri Agel considera que incluso películas con brillantes cualidades plásticas, como *El fugitivo* (*The Fugitive*, de John Ford, 1947), fallan en su aproximación a lo sagrado debido a esas convenciones que la industria impone. El mayor lastre de la película de Ford se aprecia en la transformación del personaje del sacerdote de la novela a la pantalla, que no deja rastro del cura borracho, orgulloso y corrompido que imaginó Greene, y es que: “Hollywood diseña los personajes religiosos de su cine según un patrón semisentimental, semitonificante, que desconoce la complejidad viva de lo real” (1960: 53), produciendo de paso una grave “dulcificación del ambiente” en el que se desarrollaba la novela de Greene.

La dulcificación de los ambientes es rasgo común a la mayoría de estas producciones que tienen a personajes religiosos por protagonistas y que, en palabras de Agel “demuestran, ante todo, una laicacización (sic) inconsciente —casi podría decirse una profanación ingenua— de lo sagrado, hasta tal punto triunfan en ellas el humanitarismo y la novelería”, en las que “el espíritu de infancia ambicionado por los guionistas se ahoga en un infantilismo y una bonachonería beatífica que apenas salva un granito de humor” (1960: 101).

En lo que a reputados escritores católicos se refiere, podemos citar también la británica adaptación de las aventuras del padre Brown, *El detective* (*The Detective*, de Robert Hamer, 1954), creado por G.K. Chesterton. Protagonizada por Alec Guinness en el papel principal, narra cómo este peculiar sacerdote se las ingenia para desafiar a un famoso ladrón que se ha hecho con una preciada cruz medieval que estaba a su cargo. El objetivo del padre Brown, según dice él mismo varias veces —para que nos quede claro, suponemos— es recuperar antes que la cruz el alma del pecador. Que finalmente consiga su objetivo tampoco es que diga mucho de la experiencia de la culpa, de la fe y del perdón, sobre todo porque el pecador redimido tiene poco de lo que redimirse; sí, es

un ladrón, pero uno *bueno*, con sentido del humor, elegante, y contrario a la violencia. *El detective* no es más ni menos que una simpática comedia de robos que ni se aleja demasiado de su fuente ni se acerca nunca a la excelencia de *Ocho sentencias de muerte* (*Kind Hearts and Coronets*, de Robert Hamer, 1949), la comedia negra realizada años antes por los mismos responsables.

Más allá de sus insatisfactorios logros en cuanto a la representación de lo trascendente se refiere, películas de calidad que también ejemplifican esta actitud “bonachona” son, entre otras: *Siguiendo mi camino* (*Going my way*, de Leo McCarey, 1944), *Las campanas de Santa María* (*Bells of St. Mary's*, de Leo McCarey, 1945), *La canción de Bernadette* (*The Song of Bernadette*, de Henry King, 1943), *Las llaves del reino* (*The Keys of the Kingdom*, de John M. Stahl, 1944), o *Historia de una monja* (*The Nun's Story*, de Fred Zinneman, 1959).

La condición religiosa del personaje puede servir —como servía la Biblia al cine bíblico— como excusa dramática para introducir una trama criminal o una denuncia política. Las tentaciones asociadas al drama de conservarse célibe eran representadas difusamente y hubo que esperar un poco más para que se produjesen historias de amor prohibido como la de la conocida miniserie que emocionó al público televisivo de los ochenta —*El pájaro espinoso* (*The Thorn Birds*, de Daryl Duke, 1983). En lo que a tramas criminales se refiere, el ejemplo paradigmático no es la citada *El detective*, sino *Yo confieso* (*I confess*, de Alfred Hitchcock, 1953). El mismo detonante para la trama —un sacerdote que se convierte, obligado por el secreto de confesión del catolicismo, en cómplice de un criminal— se ha usado en otras ocasiones; por mencionar dos obras bien distintas y más cercanas en el tiempo, recordamos la interesante película británica *Absolución* (*Absolution*, de Anthony Page, 1978) y el *thriller* con tintes de terror, más irregular, *Los crímenes del rosario* (*The Rosary Murders*, de Fred Walton, 1987).

Algunas veces los personajes religiosos aportan profundidad y complejidad a las historias comunes, en tanto que conscientes baluartes de la justicia en una sociedad corrupta. Tales son los distinguidos casos de *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley*, 1941) y de *Ángeles con caras sucias* (*Angels with dirty faces*, de Michael Curtiz, 1938). En esta última, la historia del enfrentamiento entre un gángster y un sacerdote, amigos de la infancia, sirve de base para esta disertación sobre la responsabilidad social cuyo final no es precisamente fácil de digerir para el público: el

ídolo criminal interpretado por James Cagney gimotea y llora al ser arrastrado hacia la silla eléctrica mientras el santurrón sacerdote interpretado por Pat O'Brien se satisface del ejemplo moral que esa ejecución —y, más concretamente, esa capitulación final, falsa, del gángster, pues es un último favor de un amigo a otro— puede tener sobre los niños del barrio.

En cualquier caso, el estrecho vínculo de un religioso con la divinidad no suponía un verdadero motivo de preocupación ni era nunca un núcleo dramático sobre el que construir una historia. Por eso no profundizaremos más en estas muestras de cine comercial sobre religiosos. Tampoco profundizaremos en la obra de algunos directores como John Ford, Frank Capra, Orson Welles y Alfred Hitchcock por citar varios muy diferentes, que han sabido jugar en sus películas con elementos religiosos e incluso reforzar las tramas y los dramas con ellos. Del mismo modo que analizar la dimensión religiosa común a todas las películas excedía nuestros objetivos, creemos que atender a estas filmografías en detalle complicaría sobremanera nuestra investigación y podría ser causa de una fatal desorientación.

Por un lado, confiamos en que, como referencias inexcusables en la historia del cine, su influencia saldrá a relucir en los análisis de las películas de finales del siglo XX que realizaremos en la siguiente parte del trabajo. Por otro lado, si este examen no es ahora pertinente es porque consideramos secundario el valor religioso de sus filmes, ampliamente estudiado las más de las veces desde las circunstancias biográficas de los cineastas. En nuestra opinión, tiene razón Brian de Palma cuando refiriéndose a Hitchcock asevera que “los académicos y críticos pueden decir lo que quieran acerca de todos los símbolos católicos que mostraba en sus films, pero la motivación auténtica era: «¿Cómo hacer diez millones de dólares con un millón de dólares?»” (Saada, 1997: 93). De Palma no emplea un tono peyorativo sino que llama la atención sobre “el sistema que domina América” (*idem*). Este sistema está en el origen de la creencia de Andrew Greeley en que históricamente los cineastas norteamericanos han producido películas sobre religión, películas que utilizan la religión, películas que la explotan para aterrorizar o impresionar, “but no religious movies” (en May, 1998d: 80).

Sin ser películas religiosas, las obras de las que nos ocuparemos ahora constituyen lo que podríamos denominar como miradas excepcionales dentro de una industria de lugares comunes. Son casos insólitos en los que el retrato de un personaje religioso se

aleja de las convenciones a las que constreñían las normas de la censura. Por eso mismo, invitan a la reflexión sobre el hecho religioso y sobre la trascendencia de una manera más seria y adulta. Son cuatro películas comerciales que, de diferentes modos, consiguieron transgredir las disposiciones a las que estaba sometido el cine popular y representaron ante los espectadores a predicadores de compleja personalidad, a monjas con dudas de fe e inseguridades, a malvados reverendos y hasta a un hombre del Señor asesino y ladrón. No son las únicas que cruzaron los límites pero sí son representativas: una británica y tres norteamericanas de finales de los años cuarenta, mediados de los cincuenta y principios de los sesenta cuyos directores, cineastas de reconocido prestigio y talento que prefirieron explorar a lo largo de su carrera otros temas no tan marcadamente religiosos —aunque uno de ellos, desgraciadamente, vería finalizada su carrera como director tras el fracaso de su obra, hoy considerada de culto.

3.2.1. *Narciso negro*

Unas líneas antes escribíamos sobre las tentaciones carnales de los religiosos y su exiguo tratamiento explícito en el cine hasta hace apenas unas décadas; no mencionamos entonces la película que Michael Powell y Emeric Pressburger dirigieron en 1947, *Narciso Negro* (*Black Narcissus*). Esta obra maestra británica, que a causa de la censura no se estrenó en España hasta 1981, en televisión, es mucho más que una historia de amor prohibido. Un pequeño grupo de monjas católicas es enviado a gestionar un hospital y una escuela en un palacio abandonado del Himalaya, pero las extremas condiciones del lugar les afectarán psicológica y físicamente hasta hacer imposible su convivencia.

En la raíz de las crisis religiosas que experimentan las monjas se encuentra el sexo —o la represión del mismo. Un agente del gobierno inglés en la zona, Dean (David Farrar), descrito por algún personaje como un “vividor”, se convierte en el objeto de deseo de una de las hermanas, la problemática e insegura Ruth (Kathleen Byron); eso y la actitud desafiante del hombre alerta a la madre superiora, la joven hermana Clodagh (Deborah Kerr), quien intenta mantener lejos de su comunidad a Dean, pero entre ambos se produce una poderosa atracción que desata los celos de Ruth.

No obstante, *Narciso negro* no sólo se construye sobre este triángulo amoroso —concediendo un valor predominante a la sugestión— sino que penetra en las relaciones que se establecen entre el inhóspito espacio y las monjas recién llegadas; el palacio, antiguo harén, despertará sensaciones olvidadas en las religiosas, la actitud reticente de los nativos desembocará en episodios traumáticos y un viento que nunca cesa las llevará al borde de la locura¹⁵³. A estas condiciones se supedita durante gran parte del metraje el orden de los personajes y el orden la historia. Esta significación es señalada por el mismo Michael Powell cuando indica, para justificar el hecho de que la película fuese rodada en estudio y no en localizaciones reales, lo siguiente: “the atmosphere in this film is everything, and we must create and control it from the start. Wind, the altitude, the beauty of the setting, it must all be under our control”¹⁵⁴ (en Street, 2005: 12-13).

El influjo que la naturaleza en estado más salvaje —puro— ejerce sobre las civilizadas hermanas es uno de los más importantes focos de atención en esta obra (no es casualidad que el telar tejido por la madre superiora sea una imagen de San Francisco de Asís), al igual que el choque de culturas y el misticismo. Así como el perfume —narciso negro— de un príncipe (Sabu) seduce a una descarada muchacha, Kanchi (Jean Simmons), las religiosas son fascinadas por una fuerza desconocida, cuyo poder reside en el sexo y en el deseo. Sin embargo, ellas intentan someter sus pasiones, mientras que la muchacha es deslumbrada fácilmente por las joyas del príncipe.

Frente a ese mundo de sensualidad, lujuria y erotismo, la figura de un asceta, el “hombre santo”, cobra un considerable protagonismo. Venerado por los campesinos, él permanece siempre inmóvil, sentado sobre una roca cerca del palacio, imperturbable pese a la lluvia, el frío o las visitas de los peregrinos. Nadie le ha visto comer, nadie le ha oído hablar, pero todos saben que era rico, militar condecorado, conocedor del inglés y de otros idiomas europeos... Meses después de su llegada, la hermana Philippa (Flora Robson) deja de cultivar patatas, tomates y cebollas para plantar lirios, tulípanes y narcisos. Philippa quiere marcharse y así se lo explica a su superiora: “Creo que sólo

¹⁵³ Como veremos, concepto clave para definir la aproximación al fenómeno religioso de los cineastas que estudiaremos más adelante. En concreto, Martin Scorsese ha admitido la influencia capital en su obra de Powell y Pressburger. Un homenaje nada disimulado del italoamericano lo encontramos en los créditos de su película *El tren de Bertha*, en la que sus nombres figuran como el de un par de personajes que, en realidad, no aparecen en ella.

¹⁵⁴ “La atmósfera lo es todo en esta película, y teníamos que crearla y controlarla desde el principio. El viento, la altitud, la belleza del escenario, todo tenía que estar bajo nuestro control”.

hay dos modos de vivir en este sitio. O bien como el señor Dean, o bien como el hombre santo. O bien ignorándolo, o bien entregándose a él”. El problema, su problema, es que ninguno de los dos modos vale para ellas.

Hacia el final de la película, la hermana Ruth se entrega a ese mundo, renunciando a sus votos y adentrándose en la selva para buscar a su amado, Dean. Sin embargo, cuando es incomprensiblemente rechazada, ella orientará su odio hacia la madre superiora. Pocas veces el mal ha sido plasmado en el cine con mayor atractivo que a través del rostro de una concupiscente Kathleen Byron observando fijamente a una Deborah Kerr indefensa. Clodagh tañe las campanas al borde de un precipicio y una enfurecida Ruth corre hacia ella para empujarla al abismo. Pero quien caerá será Ruth, y Clodagh se salvará.

Días después, las monjas abandonan el palacio y Clodagh se despide de Dean, dejando atrás la tumba de Ruth, consagrada para la eternidad a aquella naturaleza. En *Narciso negro* se produce una lucha entre la espiritualidad ascética y la sexualidad, representadas por Clodagh y Ruth, que son las dos caras de una misma moneda. El personaje de Ruth funciona como el *alter ego* de Clodagh y, en palabras de Andrew Moor, la rebelión de la hermana descarriada, “expresses single-mindedness of purpose, courage, an independent spirit and sexual freedom, even though her rebellion connotes madness. In breaking free of the bonds of a rule-dominated, organised religion, she enters a natural wild zone”¹⁵⁵ (Moor, 2005: 185).

3.2.2. *La noche del cazador*

La noche del cazador (*Night of the Hunter*, 1955) es la única película dirigida por el actor británico nacionalizado estadounidense Charles Laughton; compleja obra —cada vez más revalorizada por la crítica, cuando en su estreno fue un fracaso— que se disfraza de extraña fábula moral, en la que el bien —Rachel Cooper (Lilian Gish)— y el mal —Harry Powell (Robert Mitchum)— libran una batalla por el alma de unos niños —Pearl (Sally Jane Bruce) y John (Billy Chapin). Powell es “un hombre de Dios”, un

¹⁵⁵ “Expresa la determinación, el valor, el espíritu independiente y la libertad sexual, aunque esa rebelión implique la locura. Al liberarse de las ataduras de la religión normativa y organizada, se adentra en una zona salvaje, natural”.

reverendo, que viaja a través de Estados Unidos asesinando mujeres: “No te importa que mate, tu libro está lleno de muertes. Pero hay algo que tú odias, Señor. Los seres perfumados, seres perezosos, seres con cabellos ondulados...”. El botín que un desgraciado ladrón, Ben Harper (Peter Graves), ha escondido en la muñeca de trapo de su hija se convierte en el objetivo de Powell, pues le permitiría financiar su particular cruzada contra el sexo (en concreto, contra el sexo femenino).

El predicador psicópata se gana la confianza de Willa (Shelley Winters), la desdichada viuda, y se casa con ella. Su ansia homicida y la sospecha de que quienes saben donde se esconde el dinero son los niños y no la mujer precipitan los acontecimientos: Powell asesina a Willa, convenciendo después a sus vecinos de que ésta se ha fugado con un amante, imponiéndose así como el único tutor legal de los críos. En esa nueva situación, intenta obligar a John y a Pearl a confesar su secreto. Pero, en primer lugar, el tesón y la valentía con la que los niños —especialmente John— custodian el último regalo de su padre y, en segundo lugar, la protección que les ofrece a los huérfanos una anciana creyente y recia, se convertirán en un muro infranqueable para él.

La premisa de *La noche del cazador* podría servir de base para infinidad de películas de cine negro pero Laughton, apoyándose en una expresionista fotografía a cargo de Stanley Cortez —responsable de la fotografía de *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles, 1942) y *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, de Samuel Fuller, 1964), entre otras— dota a la historia de una atmósfera malsana y su narración se parece más a la de un cuento de terror en el que, en un ambiente de miseria y de pobreza (la Norteamérica asolada por la crisis de 1929), la maldad y la perversidad acechan los últimos reductos de la pureza y la inocencia. Son muchas las imágenes impactantes y poderosas: el cadáver de Willa bajo el agua, dentro de un automóvil; las apariciones de Powell precedidas por su amenazadora sombra, con ese sombrero plano y de ala ancha; la visión del reverendo subido a lomos de un caballo¹⁵⁶ acercándose por el horizonte a la granja en la que los niños se han refugiado... Pero lo que verdaderamente ha pasado a formar parte del imaginario colectivo es la imagen de Robert Mitchum mostrando sus manos, con las palabras L-O-V-E (amor) y H-A-T-E

¹⁵⁶ El imponente caballo en el que viaja el reverendo es en realidad un poni: la secuencia se rodó empleando una falsa perspectiva.

(odio) tatuadas en los dedos, bajo los nudillos, de las que se sirve para predicar la lucha entre el bien y el mal, entre la mano derecha y la izquierda.

El viaje de los dos niños por el río, solos e indefensos, en una pequeña barca —como Moisés, en una analogía invocada en la propia película— resulta una turbadora secuencia que define magníficamente la película. En una noche cerrada, la luna y los animales salvajes son los únicos testigos del trayecto de John y Pearl hacia lo desconocido. La naturaleza indómita no es, después de todo, la principal amenaza para ellos; en su desesperada huida sólo ese espacio no dominado por el hombre les proporcionará momentos de paz. Su particular viaje iniciático, de madurez —ese trayecto por el río— viene marcado por violentas circunstancias, pero la determinación ética de John les mantiene a salvo, hasta que la barca llega a buen puerto —las tierras de la señora Cooper.

La determinación de John es fundamentalmente de carácter ético, no moral, dado que la decisión de mantener la promesa que hizo a su padre (guardar el secreto del dinero y proteger a su hermana) compromete sólo su propia actitud hacia ella y no el bien o el mal que pudiera implicar. Al final de la película, John es capaz de asumir también las consecuencias morales de sus actos y de los de aquellos a los que quiere; cuando Powell es arrestado, John ve en él a su padre y corre a “castigarle”, destrozando la muñeca a golpes y dejando que el dinero se esparza por la granja¹⁵⁷, una vez que aprehende la moral religiosa de la señorita Cooper —contraria a su vez a la moralidad religiosa del reverendo, que John rechazó inmediatamente, instintivamente.

La lectura psicoanalítica en clave edípica de la historia, atendiendo tanto a la trama que acabamos de comentar como a la biografía de Laughton, es muy fácil de rastrear, y si, como hace Domènec Font (1998: 78-91), intentamos trazar puentes entre esta obra y otra obra de referencia para los estudios psicoanalíticos, el cuento de E.T.A. Hoffmann *El hombre de la arena*, llegaremos a incuestionables lugares de encuentro —el papel de

¹⁵⁷ Es inevitable recordar el final de la película de Stanley Kubrick, estrenada un año después, *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), en la que el dinero buscado por los protagonistas corría igual suerte al abrirse por un golpe la maleta que lo ocultaba. El dinero “volado” se convierte en una imagen icónica del cine negro —a la que Clint Eastwood también recurrirá en *Un mundo perfecto* (*A Perfect World*, 1993)— que por un lado sirve de castigo a los personajes —su sueño se escapa, vuela por los aires— y por otro lado, más que una enseñanza moral —el dinero no da la felicidad— contiene una ironía muy americana: la felicidad es frágil y volátil, como los dólares.

las figuras femeninas en ambas narraciones, la descripción del estado de angustia infantil, la ambivalencia de los complejos paternos, etc.

Sin embargo, lo que aquí más nos interesa es resaltar la potencia de las imágenes y de los diálogos que, en clave religiosa, sirven de base para la construcción de los personajes y para el desarrollo de la acción durante toda la película. Ya en el mismo principio, las tomas aéreas cobran sentido al ser “la mirada de Dios, responsable directo de la historia, enunciador invocado, pero que sólo acude como mirada que busca un relato que sea parábola de sus palabras” (Alonso, 1995: 225). A partir del análisis de la mirada de los personajes y de las distintas donaciones del relato, Luis Alonso encuentra tres formas discursivas: el sueño, el filme y el sermón apostólico; la propuesta estilística de la dirección, desmenuzada por Alonso, puede implicar además una lectura religiosa a partir no de una propuesta redentora¹⁵⁸ sino de “la formulación del conflicto culpabilidad-castigo dentro de esa confluencia entre la sexualidad, el psicoanálisis y la religión que caracteriza el espíritu protestante” (Font, 1998: 63).

Se observa, a la luz de este conflicto culpabilidad-castigo remarcado por Domènec Font, una visión negativa del ser humano y de la sociedad. Los dos varones que podrían ayudar a los niños —los ancianos Tío Birdie (James Gleason) y el señor Spoon (Don Beddoe)— demuestran ser absolutamente incapaces: uno es un alcohólico destrozado por la muerte de su esposa años antes y el otro es un marido condescendiente y cobarde, que se refugia constantemente en el sarcasmo y en la ironía (suyos son los mejores *gags* de la película, que también destila bastante humor negro). No hay ningún varón de edad adulta que transmita valores enteramente positivos; no podemos ignorar que el padre de los niños es un criminal capaz de asesinar a inocentes.

Asimismo, la descripción de los personajes femeninos parece estar salpicada por la misoginia del reverendo reprimido sexualmente: las mujeres son superficiales y fáciles de engañar, como Willa o su vecina, la señora Spoon (Evelyn Varden). La señora Cooper —viuda, abandonada por sus hijos antes de dedicar su vida a cuidar huérfanos— constituye una excepción pero que en un momento dado afirma ella misma, paradójicamente, que las mujeres son vulnerables y tontas. Las relaciones entre los

¹⁵⁸ Gérard Lenne (1974) realiza una lectura parabólica de este tipo, en la que Powell es una representación de Cristo, John el pueblo de Dios y la muñeca el pecado original. Coincidimos con Font en que esta interpretación es “sumamente arriesgada” (1998: 63n).

hombres y las mujeres se construyen sobre la necesidad de mutua dependencia, no sobre el amor¹⁵⁹. Se oponen asimismo en este cuento de terror —antes incluso que el bien y el mal— las figuras reales e imaginarias, a lo largo de una historia que presenta constantemente dobles parejas:

“Todo el universo diegético de *La noche del cazador* aparece construido sobre la figura del doble. Dos hijos, niño y niña (John/Pearl), dos figuras paternas, una real y otra diabólica (Ben Harper y Harry Powell), dos figuras maternas, una real y otra angélica (Willa y la vieja Rachel)... Todo en este filme son dobles figuras que se entrecruzan como las manos del predicador en cuyas falanges lleva inscritas las palabras *love* y *hate*, amor y odio. Y al entrecruzarse, esta cadena de dobles revuelve los dos ejes semánticos -el bien y el mal- que estructuran toda la película” (Font, 1998: 56)

La noche del cazador constituye un claro ejemplo de una película cuyas referencias religiosas se pueden ver bajo una concepción oscura del ser humano, cargada de ambigüedad sexual —temas presentes en mayor o menor medida en todo el cine negro clásico; esta mezcla emergerá de nuevo en el cine posmoderno, de manera destacada en la obra de cineastas norteamericanos como Martin Scorsese, Paul Schrader y Abel Ferrara, y de algunos europeos, como Paul Verhoeven y Lars von Trier, sobre los que escribiremos en la siguiente parte del trabajo. Pero ante todo, es el carácter siniestro de la narración, esa ambigüedad moral que afecta a todos los personajes y que impide que el espectador se identifique nítidamente con el bien, lo que nos arrastra hacia las regiones oscuras. Más que a tomar partido en la lucha del bien contra el mal, se nos invita a que nos dejemos fascinar por el espectáculo de esa lucha. En el mundo imaginario de este cine, los impulsos dirigen la conciencia, o la conciencia es carne. Como sintetiza Gérard Lenne, “Powell busca un tesoro; John busca un padre: ambos van de caza” (en Font, 1998: 61).

¹⁵⁹ Admitimos, no obstante, la existencia en la película de una relación entre un hombre y una mujer que sí se construye sobre el amor y no sólo (aunque también) sobre la mera dependencia física: es la de los hermanos John y Pearl, curiosamente una relación entre niños en la que la dimensión sexual no se manifiesta.

3.2.3. *El fuego y la palabra*

En *Narciso negro* Jean Simmons interpretaba a Kanchi, una sensual nativa; años después la actriz británica sería la hermana Sharon Falconer, una puritana predicadora de la América profunda, en otra película excepcional: *El fuego y la palabra* (*Elmer Gantry*, de Richard Brooks, 1960). El título original de la cinta corresponde al nombre del protagonista, interpretado por Burt Lancaster. Gantry es un vendedor ambulante con una gran capacidad oratoria (y mucha facilidad para pronunciar embaucadores discursos religiosos), que recorre Estados Unidos como polizón en trenes de mercancías, frecuenta bares ilegales —la historia sucede en la época de la prohibición— y es cliente habitual de burdeles. Falconer, una predicadora ambulante, se cruza en su camino y él decide unirse a su comitiva, atraído por la mujer y por una ocupación, captar fieles de un pueblo a otro, en la que resulta ser extremadamente hábil. Falconer es una verdadera creyente y Gantry un charlatán adulator, pero ella decide admitirle en su grupo, consciente de que tiene una habilidad especial para conmover y convencer a las masas.

El fuego y la palabra es una inteligente y certera reflexión sobre el negocio de la religión, utilizando como excusa argumental el fenómeno de los *revivals* religiosos —históricamente americanos, menos comunes en Europa. Un *revival* (renacimiento, resurrección) es lo que podríamos denominar como una obra evangelizadora (o mitin religioso), un espectáculo en el que un predicador exalta a los asistentes para que se conviertan a su religión. Un cínico y ateo periodista, Jim Lefferts (Arthur Kennedy), sigue la caravana ambulante formada por Falconer y su equipo, preparando un reportaje sobre ese fenómeno en expansión y floreciente negocio. Quizás el punto de vista del comprometido Richard Brooks esté recogido a través del personaje interpretado por Arthur Kennedy quien, en un artículo titulado *saints or scoundrels?* (¿santos o sinvergüenzas?), dedica a sus compañeros de viaje líneas como estas: “¿Qué es un *revival*? ¿Es una iglesia? ¿Es una religión? ¿O es un número de circo con *freaks*, magia y arengas para la turba”. Un reverendo que se niega a recibir en su ciudad el show de la hermana Sharon dice más: “La religión no es un negocio, ni la evangelización es religión”.

Este es uno de los debates que se establecen en la película, y de hecho, el reverendo no puede evitar que Falconer y Gantry evangelicen en su ciudad, apoyados por los

comerciantes y empresarios locales. *El fuego y la palabra* es una película valiente y atrevida; Christopher Sharrett cree que fue la película más controvertida estrenada en 1960 y señala que: “*Elmer Gantry* represents the writers and directors of late Hollywood challenging a production and censorship system teetering at the brink”¹⁶⁰ (Sharrett, 2008: 35). Cabe añadir, además, un dato histórico: a principios de los años 50, L. Ron Hubbard había fundado la iglesia de la Cienciología, a la postre una de las más populares sectas entre la clase alta estadounidense (y entre el gremio de Hollywood).

En nuestra opinión, el mayor acierto de Brooks es concederle el protagonismo de la historia a un personaje como Gantry, un hombre falso y mezquino, con un talento y unas capacidades admirables para ser aceptado por la gente —y para engañarles— que es descrito a pesar de todo con cariño y con piedad, como si de un héroe clásico se tratara, lo que resulta bastante incómodo para el espectador. Y es que lo que más interesa a Brooks es la profunda humanidad de ese personaje, de ese trotamundos sin casa ni destino, capaz de enamorarse de una mujer completamente opuesta a él y de cambiar su vida por medio de una firme dedicación a aquello en lo que es bueno. Precisamente el mayor drama de Gantry, en términos morales, es que es bueno y hábil en algo reprochable y perverso. Por otra parte, el hecho de que Gantry no sea un antagonista —el “malo” de la película— permite a Brooks criticar más agresivamente no a individuos concretos, sino al “sistema que implica ese espectáculo”, como apuntan Tavernier y Coursodon (2010: 369).

La película critica abiertamente el periodismo sensacionalista y, especialmente, la doble moral norteamericana en estos temas. Pensemos en el personaje del empresario ferviente defensor del cristianismo que apoya económicamente al grupo de evangelistas pero que también posee locales ilegales donde se juega y se vende alcohol. Debemos hacer notar, no obstante, que ni la propia película escapa a esta doble moral en su mecanismo para hacer avanzar la acción apoyándose en clásicos resortes dramáticos: en un momento de la película, Gantry descubre los negocios prohibidos del empresario y le obliga a aportar más dinero para su causa, pero este acto de chantaje es mostrado de muy distinta manera a ese otro en el que, varias secuencias después, el propio Gantry es chantajeado.

¹⁶⁰ “*El fuego y la palabra* representa el desafío lanzado por los escritores y directores del Hollywood tardío a un sistema de producción y de censura que se tambaleaba”.

Como decimos, en el momento en el que de mayor fama y éxito dispone, Gantry es víctima de un chantaje —es fotografiado con una prostituta, antigua conocida suya, Lulu Bains (Shirley Jones). La prensa le condena y sus fieles proceden a su linchamiento y escarnio público en una escalofriante secuencia (también, en fin, procaz ejercicio de duplicidad moral, tan típico del cine de Hollywood)¹⁶¹. A pesar de ello, cuando Lefferts, que se había negado a publicar las fotografías por motivos éticos, destapa el montaje oculto tras el chantaje, todos los fieles vuelven sumisamente a escuchar sus sermones y a adorarle: Gantry es, en efecto, un dios. Y Lefferts ya había apuntado su problema: “a la gente no le gusta que los dioses sean humanos”.

Entendemos y observamos una evolución de Gantry a través de estos episodios — que se hace evidente cuando perdona a Lulu— hasta que decide renunciar a la vida de predicador y pedirle a Sharon que se case con él. Sin embargo, Falconer se siente tocada por la gracia de Dios y no está dispuesta a abandonar a sus fieles. Al final de la película, la carpa en la que predica se incendia, causando una catástrofe en la que ella fallece. El desenlace de la película es ambiguo y admite múltiples lecturas. Lo que podría parecernos una actitud fanática por parte de Sharon al rechazar a Elmer, nos lleva a pensar que acaso Brooks quiera plantearnos si no es más peligroso un verdadero creyente que un simple embaucador (con el duro juicio a la religión que eso conlleva).

Pero, por otra parte, se añade una secuencia que funciona como epílogo en la que se da a entender que la fe puede salvar, potenciado por el elogio póstumo que Gantry dedica a su amada. Y es que la joven predicadora es capaz de realizar un milagro (hacer

¹⁶¹ ¿Cabría pensar que en esta aparente contradicción la película reafirma la crítica a la doble moral forzando la mirada del espectador? Es decir, que la película misma *culpabilice* al espectador por haber interpretado en términos positivos la secuencia en la que Gantry era el chantajista, sin otorgarle las connotaciones moralmente negativas a su acción, como más tarde sí que ocurre cuando Gantry es la víctima (advírtase que en este caso, la interpretación positiva por parte del espectador tendría que ser la correcta interpretación, prevista por el texto, a pesar de que fuese puesta posteriormente en duda por el propio texto). Es difícil afirmar que el texto cubriera tal abanico de posibilidades precisamente debido al excesivo contraste entre las dos secuencias: en una el campo semántico “chantaje” es apenas convocado, en la otra, éste aparece en la misma base de la tragedia. A esto se añade la inexistencia de la cita concreta dentro del propio filme (cualquier mecanismo que funcionase como cita que en la segunda secuencia pudiera dirigir al espectador hacia la primera) y puede suceder más bien al contrario: es más fácil que, en un acto creador, el espectador atento, después de la secuencia del chantaje a Gantry, actualice el significado de la secuencia anterior como otra forma de chantaje, esta vez *de* Gantry, y pueda ejercer la crítica a la doble moral de la película. Se puede suponer asimismo que, el espectador de ahora, que ha vivido plenamente la deconstrucción y sus consecuencias sea más proclive a dudar de lo que ve, a criticarlo, en la misma secuencia en la que Gantry chantajea al empresario y pueda otorgar entonces, con mayor facilidad un significado negativo a la representación “iluminadora”, limpia, de la acción del protagonista en ese primer momento, antes incluso de la segunda secuencia de chantaje, y sin necesidad de que nadie se lo explicite.

que un sordo vuelva a oír) justo antes de morir abrasada por el fuego, como Juana de Arco —es inevitable recordar a la santa francesa al fijarnos en la construcción del personaje interpretado por Simmons. También, como escribe José María Aguilar Moreno, en esta escena “el fuego actúa como factor de purificación” de ese mundo de corrupciones y engaños, al cobrarse como “víctima expiatoria a Sharon (Jean Simmons), la única persona guiada por una auténtica pureza de intenciones” (2007: 140).

La influencia que tiene *El fuego y la palabra* en el cine que luego analizaremos es fácil de rastrear en estos últimos párrafos: en el protagonismo que recae en un antihéroe que recorre un camino de auto-conocimiento y de redención personal (independientemente de que la consiga o no), en la crítica religiosa y en el intento de humanizar la noción de Dios.

3.2.4. *La herencia del viento*

El mismo año en el que se estrenó *El fuego y la palabra*, 1960, también llegó a los cines estadounidenses *La herencia del viento* (*Inherit the wind*, de Stanley Kramer). Henry Drummond (Spencer Tracy) es un abogado que, en la década de 1920, acepta defender a un joven profesor de una pequeña localidad sureña, Bert Cates (Dick York), que ha cometido la imprudencia de enseñar la teoría darwinista a sus alumnos, prohibida por las autoridades religiosas y las leyes del Estado. *El fuego y la palabra* y *La herencia del viento* tienen numerosos puntos de encuentro, además del año en que se produjeron y de la época en la que se suceden sus tramas; incluso se reproducen diálogos prácticamente iguales sobre la libertad de culto y la dificultad o imposibilidad de interpretar literalmente la Biblia.

Es posible que *La herencia del viento*, cuyo título remite a un pasaje bíblico —“El que descuide su casa heredaré el viento, el insensato será esclavo del sabio” (Prov 11, 29)— tenga un menor interés en el aspecto religioso, si bien es cierto que en la película se dan situaciones y diálogos brillantes sobre el particular. La historia acusa cierto maniqueísmo, siendo la mayoría de los personajes religiosos bastante planos, fanáticos y estúpidos; pero ¿por qué tendría que ser de otra manera, teniendo en cuenta lo que trata de denunciar?

La secuencia del sermón en el parque, en la que el reverendo del pueblo (Claude Akins) desprecia a su propia hija (Donna Anderson), prometida del profesor denunciado, es un claro ejemplo del desequilibrio a la hora de retratar a unos y a otros personajes. Un marcado movimiento de cámara rodea al reverendo mientras comienza su incendiario discurso (contra aquellos que no piensan como él), mostrándonos al gran grupo de personas que se ha congregado para escucharle. Entre la masa están Drummond y E.K. Hornbeck (Gene Kelly), un periodista progresista encargado de cubrir la información del juicio. Desde ese momento, las sombras, las angulaciones extravagantes, los planos contrapicados, picados y distorsionados, siempre pertenecen al reverendo y a sus acólitos, mientras que nuestros simpáticos protagonistas aparecen en unos planos luminosos y neutros —de angulación neutra, con la cámara a la altura del pecho, porque en realidad menos neutrales no pueden ser. Aquí algunos fragmentos del sermón proferido por el reverendo: “¿Debemos castigar nosotros a aquellos que niegan la Palabra? ¡Sí! [...] Oh, Dios de la tempestad y del trueno, ¡muéstrale el terror de tu espada! [...] Señor, pedimos la misma maldición para quien perdona a este pecador... ¡Aunque sea sangre de mi sangre y carne de mi carne!”.

De todos modos, lo que nos lleva a considerar maniquea esta secuencia no es tanto la maldad del reverendo —que también, al estar desprovista de matices (como estaba la bondad y beatería de los sacerdotes y monjas en dramas y comedias bienintencionadas) — como que la puesta en escena indique al espectador tan explícitamente lo que debe sentir hacia ese personaje¹⁶². No obstante, la secuencia resulta, dentro del conjunto de la película, graciosa por obvia; la intención provocadora de Kramer y los momentos paródicos que se suceden a lo largo del metraje son, por lo demás, difíciles de negar.

Lo que convierte a *La herencia del viento* en una mirada excepcional hacia el fenómeno religioso es la audacia de Kramer a la hora de enfrentar a los personajes de los dos abogados, Drummond y Brady (Frederich March). Ambos tienen un pasado común, y de hecho aún se consideran amigos pese a que sus opiniones e ideas sean completamente opuestas. Brady es un afamado abogado, conocido por su carrera

¹⁶² Cabría preguntar a los defensores del análisis textual que critican las libres interpretaciones de los espectadores que, según ellos, violentan y pervierten los textos originales si no es todavía más criticable que esos espectadores estén indefensos ante algunos textos que, supuestamente, imponen una única mirada —cerrada, exclusiva o simplista. Que el espectador pueda rechazar esa violencia y actualizar significados en reacción a ella, protegiéndose de ella, ¿no significa que el texto, la experiencia de dicho texto, también se ha enriquecido? ¿No posibilita eso, además, un mayor placer del texto?

política (se presentó a la presidencia del país tres veces) y por sus creencias religiosas (es él mismo quien se postula como abogado de la acusación sin que nadie solicite sus servicios); Drummond es un abogado con la misma o mayor reputación que Brady pero, a diferencia de éste, no ha tenido una carrera política propia sino que siempre ha estado a la sombra de otros (fue miembro del equipo de Brady en una de sus candidaturas), y también es conocido por sus creencias, o mejor dicho, por su falta de creencias (es un periódico quien se ofrece para pagar sus emolumentos, dado que su presencia y la pugna con Brady incrementaría las ventas de diarios). La mujer de Brady, Sarah (Florence Eldridge), es el vínculo más fuerte que les une pues, aunque sea una dedicada y complaciente esposa, su relación con Drummond es cálida y cercana.

Casi cualquier espectador puede inferir —o puede desear, de acuerdo con la reincidencia del tema del triángulo amoroso en el cine— la existencia de un antiguo romance entre ambos; pero todo lo relativo a ello permanece velado durante el metraje, se nos escapa, del mismo modo que la cuestión religiosa parece escapársele a todos los personajes. El mayor interés de la película en relación a nuestro estudio radica precisamente aquí, en las actitudes de Sarah, de Drummond, de Brady, quienes, aún teniendo firmes y rígidas convicciones, son capaces de comprender que el ser humano es complejo y que la necesidad de creer no es un asunto menor: las más de las veces, aquello que nos define y que trasciende a nuestras elecciones, se halla envuelto en un halo de misterio inescrutable.

Por otra parte, la presencia del personaje interpretado por Gene Kelly, el periodista, resulta más forzada que la de su homólogo en *El fuego y la palabra* pero aporta, como señalábamos anteriormente, momentos humorísticos destacables. Además, la defensa del ateísmo en la película de Kramer resulta más convincente que en la de Brooks aunque en la secuencia final Spencer Tracy cargue a la vez con la Biblia y con *El origen de las especies*, indicando la compatibilidad de la religión y de la ciencia y, en cierto modo, la conveniencia de esa dupla. El discurso principal no resulta, al fin y al cabo, tan provocativo, y existe, como escribe Carlos Elías, “una posición de justificación de la ciencia como libertad de expresión de una versión más que como defensa de la ciencia como la verdad” (2008: 119). En cualquier caso, que una película elabore un discurso tolerante con el ateísmo es algo común hoy en día —no tanto como pudiera parecer— pero no lo era en las películas de hace más de medio siglo.

3.3. El cine trascendental

La etiqueta “cine trascendental” pretende recoger la obra de una serie de cineastas en la que la cuestión religiosa cobra una importancia capital. La clave diferencial de este cine respecto a otras producciones estribaría no en el punto de vista ni en las creencias de sus responsables, sino en su proba fijación hacia el fenómeno de la trascendencia. Esta fijación aparecerá nítidamente en los siguientes párrafos, más allá de los diversos discursos que puedan identificarse en las películas que ahora estudiaremos; obras que englobaríamos sin duda dentro de lo que se considera cine de autor, aquel “que se escapa a la norma, a la serie, a la fabricación artesanal o industrial” y que se opone al cine de género por su originalidad y por la existencia de un estilo propio, “alejado de los clichés cinematográficos más al uso” (Pinel, 2009: 40). Poblarán este epígrafe cineastas europeos que, salvo contadas excepciones, han trabajado durante la mayor parte de su carrera en el viejo continente. Y si dirigimos nuestra atención a Europa es porque históricamente el modo en el que se ha tratado la cuestión religiosa dentro y fuera de Hollywood no ha sido el mismo. ¿Quiere esto decir que estamos equiparando el cine de autor al cine europeo, en oposición al cine norteamericano?

El de la autoría cinematográfica es un terreno resbaladizo pues en el cine no hay, casi nunca, un único autor y la mayoría de las veces es imposible concretar el grado de implicación o la relevancia de cara al resultado final que tienen las decisiones tomadas por los distintos equipos técnicos y artísticos de una película. La misma marca Hollywood implica un modo de funcionar, un modo de producción, que limita ciertas posibilidades individuales —“autorales”— en favor de ciertas posibilidades económicas y materiales: ni existirían las superproducciones ni se moverían grandes cantidades de dinero si no hubiera directrices a seguir, si no hubiera un modelo que, en la medida de lo posible, garantizase un retorno económico y protegiese la inversión.

La política de los autores desarrollada por los críticos de *Cahiers du Cinéma* y exportada al mundo anglosajón como teoría de los autores por Andrew Sarris, postula que el conjunto de una obra puede explicarse atendiendo al cineasta responsable, pero sin tener que recurrir (al menos, no necesariamente) a su biografía, sino a partir de los rasgos estilísticos y temáticos susceptibles de ser identificados y analizados en cada una

de sus películas. El director que posee un universo cinematográfico propio o la tan codiciada libertad creativa, goza entonces del prestigio del artista y se convierte poco menos que en objeto de culto en calidad de “autor total”: “del realizador como un técnico que firma con el impersonal sello de «dirigido por...» se pasa al realizador como decisivo autor de la obra, que firmará bajo el indiscutible rótulo de «un film de...»” (Rodríguez Merchán y García de Lucas, 2003: 30).

Es decir, aún dentro de un rígido sistema de estudios, el cineasta puede ser respetado como un autor si en el conjunto de su obra se reconocen una serie de elementos lo suficientemente distintivos que permitan incluso hablar de una personalidad —en oposición a los elementos comunes, vulgares, que se repiten en las películas producidas dentro del mismo sistema. Así, Howard Hawks y Alfred Hitchcock, a quienes los franceses tenían en alta consideración, son indudablemente autores, aunque en cierto sentido pudiéramos resistirnos a admitir que hiciesen cine de autor¹⁶³; y es que idealmente el cine de autor, por todo lo dicho, tendría que designar un cine cuyos parámetros de producción favoreciesen la autoría o la existencia de rasgos estilísticos originales, no normativos y “alejados de los clichés” —el cine independiente, autoproducido, *underground*, experimental, el realizado al amparo de ciertos movimientos como la *nouvelle vague* o *free cinema*, etc. Lo que se discute con el término cine de autor no es una nacionalidad sino, ante todo, el concepto creativo subyacente a la producción. Evidentemente, ambas cosas tienden a confundirse cuando una nación se adueña de un determinado modelo de producción, y aparece el riesgo de identificar a Europa con un cine artístico, del autor, y a Estados Unidos con un cine industrial, del productor.

No es el objetivo del presente epígrafe examinar la falacia del cine industrial frente al cine artístico; tampoco es el momento de seguir insistiendo en la oposición entre cine europeo y estadounidense, pues las diferencias relativas al tema que nos ocupa, las que realmente nos interesan, saldrán a relucir en los siguientes párrafos. Lo que haremos será centrar nuestra atención en un grupo de cineastas-autores que han logrado imponer su personalidad a las películas que han dirigido, aunque en muchas ocasiones eso haya

¹⁶³ Esta resistencia tiene mucho que ver con que tradicionalmente, como hemos indicado al comienzo, se establezca una oposición entre el cine de género y el cine de autor, pues la mayoría de cineastas-autores, y en especial aquellos afincados en Hollywood, han dirigido películas de género.

significado trabajar con medios escasos. El cine religioso —el cine que ha tratado la cuestión religiosa— realizado bajo el paraguas de un sólido sistema de estudios ya ha sido suficientemente analizado en los anteriores epígrafes.

Ahora bien, antes de continuar, debemos apuntar que la diferencia entre la denominación de cine trascendental y de estilo trascendental no es baladí. Somos conscientes de que la que finalmente hemos escogido es menos precisa, pero ello nos permite filtrar temáticamente y no sólo formalmente, abriendo así el espectro de las obras que forman parte del horizonte que estamos desarrollando. En cualquier caso, hay maneras más y menos apropiadas para expresar lo trascendente; de ahí la búsqueda incansable que Schrader (2008) realiza en su trabajo teórico para encontrar el estilo trascendental. No obstante, nuestro filtro tiene que ser temático y no sólo formal, dado que nos enfrentamos a la obra de autores con estilos marcados y diversos que no necesariamente se integran en la vía propuesta y estudiada por el norteamericano.

Hemos optado por un método de análisis que parte de pares y oposiciones de conceptos referidos tanto a la forma como al contenido¹⁶⁴. Además de a las obras en sí mismas, recurriremos a escritos de otros teóricos y críticos y, según los casos, a testimonios de los propios cineastas. Confiamos así en respetar tanto la historia como la autonomía cinematográfica, a la vez que intentamos integrar en un discurso sobre el tratamiento cinematográfico de lo trascendente distintas perspectivas y miradas.

La mayoría de películas que comentaremos se estrenaron entre mediados de la década de los años cuarenta y mediados de los setenta; entre la brecha que supuso el neorrealismo italiano, el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo según Deleuze, y el primer reconocimiento crítico de un grupo de cineastas, habitualmente catalogados como posmodernos, cuya obra nos proponemos investigar a fondo en la siguiente parte de nuestro trabajo. La influencia de Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Luis

¹⁶⁴ Estamos empleando los términos “forma” y “contenido” en un sentido convencional e incluso intuitivo, pero no queremos que se entiendan como una simple reducción del problema signifiante/significado. Con la forma nos referimos a los procedimientos, medios y mecanismos propios del dispositivo cinematográfico que, aunque puedan ser definidos como significantes, en no pocas ocasiones generan ellos mismos significación —por ejemplo, el montaje paralelo y el fundido a negro delimitan un sentido determinado. Con el contenido nos referimos a los temas y a los argumentos de cada película que, si bien siempre son organizados o representados a través una forma, ellos mismos suelen indicar a su vez otros significados —pertenecientes normalmente a lo extra-cinematográfico. Para desarrollar en toda su complejidad este tema habría que convocar otros conceptos, como los de “expresión” y “sustancia”, y señalar que existe tanto una sustancia de la expresión como una forma de la expresión, tanto una sustancia del contenido, como una forma del contenido. No obstante, estas cuestiones pertenecen al campo de la semiótica (véase Metz, 2002a: 109-123).

Buñuel, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini y Roberto Rossellini es absolutamente decisiva en todo el cine posterior. Estos son los nombres sobre los que escribiremos, aunque también haremos menciones puntuales a otros cuyo acercamiento a la trascendencia ha sido de un carácter, por decirlo de alguna manera, más tangencial dentro de su filmografía —Federico Fellini, Vittorio de Sica, Jerzy Kawalerowicz— o cuya obra excede demasiado los marcos temporales o materiales a los que hemos decidido ceñirnos —Andrei Tarkovski. Pero debemos aclarar que no pretendemos realizar un examen pormenorizado y exhaustivo de todas las películas pues carecería de sentido para nuestro objetivo y posiblemente nos alejaría de él.

3.3.1. Lo austero y lo carnal

En primer lugar conviene aclarar que no estamos empleando los términos austero y carnal como antónimos estrictos. Tampoco los identificamos con los medios de lo precario y de lo abundante a los que se refería Schrader, si bien es cierto que lo precario tiende necesariamente hacia lo austero y lo abundante no desprecia lo carnal. Por austeridad entendemos sobriedad, sencillez, ausencia de adornos y de accesorios. No es la connotación religiosa del término austero —severo y ajustado a la moral, penitente— la que otorga sentido al cine trascendental como cine austero. Lógicamente, es probable que entendamos que la austeridad en cine es una manera mejor que otras de aproximarse a la trascendencia tiene que ver con el hecho de que históricamente muchos grupos humanos han entendido lo mismo en relación a la vida social —el creyente organiza su vida terrena en torno a su dimensión espiritual y, por tanto, la austeridad es la mejor manera de mostrarse desapegado de las condiciones materiales y ligado a las espirituales, y a Dios.

Por carnalidad entendemos todo aquello referido a la carne y al cuerpo. En contraste con lo espiritual, lo carnal ha llegado a designar todo aquello relativo a lo terrenal y también ha sido usado como antónimo de austero; hay que decir que, fundamentalmente, lo carnal se ha empleado en la esfera religiosa para referirse a la lujuria, a la lascivia y a los apetitos sexuales. Así, estos vicios o placeres eran habitualmente sancionados como los excesos de la carne. Cabría preguntarse si, tras esa equiparación entre el sexo y la carne y entre la austeridad y el espíritu, lo que algunos

veían, o querían ver, no era más que una falaz oposición entre las expresiones de lo profano y lo sagrado. En cualquier caso, la religión parece renunciar al cuerpo para ocuparse del alma y, en concreto en el cristianismo se pueden distinguir, tal y como hace Raimon Panikkar, dos actitudes históricas al hilo de esta relación conflictiva: el “desprecio” —el cuerpo como obstáculo, como prisión, que hay que mortificar— y el “abandono” —como el cuerpo es pasajero, terrenal, lo mejor es ignorarlo (1998: 30-31). Javier Sádaba coincide en este punto con Panikkar cuando escribe que el “tono «anticarnal» ha estado presente en el cristianismo desde sus orígenes” (2006: 160). Las epístolas de Pablo, la introducción del celibato de los clérigos y algunas normas antiguas como la prohibición a los esposos de recibir la comunión si el día anterior habían mantenido relaciones sexuales serían muestras de esa represión corporal (en pos, eso sí, de un mundo mejor que estaría por llegar). Si el sexo es visto como tentación por la Iglesia es, quizás, porque también es visto como la más exaltada representación de lo corporal. Y el cuerpo se opone al espíritu.

No obstante, y como hemos indicado, no queremos realizar una simple contraposición de términos —si ese hubiera sido nuestro deseo, habríamos hecho mejor en escoger el par conformado por lo espiritual y lo carnal, o lo austero y lo lujurioso. El motivo definitivo que esgrimimos para titular así este epígrafe es que consideramos que el cine trascendental hace perfectamente compatibles —en los modos que veremos— la austeridad y la carnalidad (independientemente de que también pueda oponer conceptos como sagrado/profano, espíritu/cuerpo, etc.).

Resulta notorio tras un acercamiento superficial al cine trascendental que hay directores que conceden una mayor relevancia a lo austero para acercarse al fenómeno religioso, mientras que otros prefieren construir su discurso sobre el particular apoyándose en la carnalidad; en un primer nivel, básico, aproximativo, se hace evidente que absolutamente todos se enfrentan a la problemática planteada por ambos términos en la búsqueda de lo trascendente. No obstante, es cierto que, desde la perspectiva de la producción, la austeridad —incluso en aquellos directores más preocupados por la carnalidad, como Buñuel— ha sido una nota predominante en el cine trascendental¹⁶⁵,

¹⁶⁵ Dicho de otro modo, el cine trascendental se caracterizaría por una utilización austera de los recursos disponibles: rodajes en localizaciones reales o en decorados alejados de lo exuberante, preferencia por historias con pocos personajes, ausencia de efectos especiales, etc.

existiendo pocos ejemplos de formas excesivas, como apologías de la carnalidad, en la construcción del texto filmico —citaremos a Federico Fellini y a Ingmar Bergman como creadores de secuencias e imágenes poderosas alzadas sobre el exceso y la ostentación que posibilita el medio cinematográfico.

La discusión sobre la carnalidad ocupa en las películas de Robert Bresson, exponente perfecto del estilo trascendental, un lugar nuclear. “El conflicto cuerpo/alma para Bresson es una dicotomía: prefiere el alma al cuerpo, aunque para ello sea necesario la muerte de éste” (Schrader, 2008: 116), y que para Bresson el cuerpo sea una cárcel para el alma le lleva a plasmar la materia, el cuerpo, las cosas, con una fijación rayana en lo obsesivo: los primeros planos de los pies desnudos de Florence Delay en *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d’Arc*, 1962), el progresivo deterioro corporal del joven sacerdote a causa de la enfermedad en *Diario de un cura rural* (*Journal d’un curé de campagne*, 1950), o la exhaustiva precisión con la que nos enseña los robos de Michel, el carterista de *Pickpocket* (1950), así lo demuestran.

Esta fijación en los cuerpos forma parte del intento por representar, de alguna manera forzosamente indirecta lo trascendente; Susan Sontag considera que las escenas “más fuertes” de *Un condenado a muerte se ha escapado* son las que muestran al protagonista absorto en sus faenas, rascando la puerta de su celda con la cuchara, barriendo afanosamente los restos, etc., del mismo modo que en *Pickpocket* lo eran las de los robos, todas ellas largas secuencias silentes que “tratan de las bellezas de la personalidad desdibujada por un proyecto. El rostro se ve apacible, mientras otras partes del cuerpo, representadas como humildes servidoras de los proyectos, se tornan expresivas, transfiguradas” (2005: 251).

Esta pura materialidad de su cine —más preocupada en describir lo que hacen unas manos o en registrar el sufrimiento de unos pies, que en ninguna emoción que pudiera transmitir un rostro— explica también su rechazo a las interpretaciones psicológicas de los actores: busca “modelos”, no actores preocupados por conferir una entidad dramática a su personaje; a él le interesa trabajar con el cuerpo celador, la pura materia que se opone al alma y la mantiene cautiva, y cómo éste puede (¿y debe?) ponerse al servicio del espíritu.

Es significativo que Luis Buñuel, sin duda un cineasta más explícito (aunque quizás no más macabro) expresó en alguna ocasión su admiración por la obra del cineasta

francés y es digno de destacar que una de sus imágenes cinematográficas preferidas sea una en la que el cadáver de una monja es besado en los pies, en *Los ángeles del pecado* (*Les Anges du péché*, 1943): “Durante toda la película de Bresson presentí algo que se anunciaba, que me atraía mucho, y de lo cual la escena final fue sin duda como una eclosión conmovedora. [...] Era como el afloramiento de ciertos sentimientos ocultos durante toda la película” (Bazin *et ál.*, 2008: 30). Buñuel, muy dado a rodajes rápidos y acostumbrado a ínfimos presupuestos, coincide con Bresson en su desprecio hacia las imágenes pretendidamente bellas, y ambos optan por una sobria y directa puesta en escena. “Nunca me ha gustado la belleza cinematográfica prefabricada que, con frecuencia, hace olvidar lo que la película quiere contar y que, personalmente, no me conmueve” (Buñuel, 2009: 253), afirma el cineasta aragonés de la misma manera que ya había dicho Bresson —quien se había formado como pintor en su juventud: “La pintura me enseñó que lo importante no es crear imágenes bellas, sino necesarias” (en Schrader, 2008: 91).

Carl T. Dreyer es el otro gran ejemplo del estilo trascendental, y su obra destaca por la austeridad: en los decorados, en la caracterización de los personajes y en la labor de dirección (sin llegar a lo extremo de la obra bressoniana). La austeridad es buscada por Dreyer desde sus comienzos, incluso en su primera película, *Præsidenten* (1919), como afirma él mismo: “Ya por aquel entonces empezaba yo mismo a hacerme los decorados y a intentar simplificar al máximo. No a estilizarlos, sino simplemente a simplificarlos” (Bazin *et ál.*, 2008: 49). En el caso del danés, la carnalidad también es profundamente explorada. Pocas películas conceden tanta importancia a cada arruga, a cada imperfección o a cada expresión de los rostros como *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928). La concreción y el rigor con el que Dreyer muestra a su protagonista supone una auténtica declaración de estilo acerca de la forma en la que el cine puede aproximarse a lo inefable, una suerte de “realismo místico” (Agel, 1960: 27) que se apoya en los primeros planos y en la expresión del rostro, del dolor, para, en palabras del teórico del cine mudo Bela Balazs, “abrirnos paso hacia una extraña y nueva dimensión del alma” (en Agel, 1960: 28). Los ajustados encuadres de Juana, la utilización del fuera de campo (las miradas al cielo), la duración y el lento ritmo de los planos, son elementos que, dispuestos según Henri Agel como una liturgia visual, a modo de oficio religioso, transportan “los datos humanos al nivel de los valores

eternos” (*ibídem*: 30), y confieren así a las mismas imágenes una emoción y un carácter sagrados.

El relato de de la santa francesa condenada a morir abrasada por el fuego no es la única película que el director dedicará al tema de la gracia —del amor— enfrentada a la violencia —a la crueldad— en nombre de Dios. *Dies Irae*, a partir de un argumento igualmente explícito que se desarrolla en una aldea danesa del siglo XVII, es un excelente ejemplo. Esta vez, la historia de brujería se completa con la de un adulterio; pero ni una ni otra son convencionales. La película comienza con Marthe, una anciana acusada de brujería que, para protegerse, acude a la casa del reverendo Absalon. Según ella, él había salvado años antes a una bruja solamente porque quería casarse en segundas nupcias con la hija de ésta, Anne. Sin embargo, Marthe, sin que nadie lo impida, es apresada, torturada y finalmente ejecutada; y aunque no revela a los inquisidores el secreto del reverendo, la culpa y el rencor se ceñirán sobre su casa. Cuando Martin, el hijo de Absalon, regresa al hogar, Anne y él se sienten inmediatamente atraídos el uno por el otro. La relación adúltera y con tintes incestuosos entre madrastra e hijastro acentúa aún más la diferencia de carácter entre los esposos, entre la austeridad de él y la carnalidad de ella: un hombre rígido, serio y estricto que es incapaz de descubrir la infidelidad, pues les ama a ambos; una mujer vital, sensual y enérgica, que ama a Martin y desea la muerte de su marido, en tanto que significaría su liberación y la posibilidad de un nuevo comienzo. Por eso, al morir repentinamente Absalon las sospechas recaerán sobre ella: ¿no será, como su madre, una bruja que puede matar a quien quiera sólo con desearlo? El trágico destino de Anne está sellado: la hoguera.

Ahora bien, la complejidad del punto de vista adoptado por Dreyer es notable. No sólo es difícil dividir a los personajes en “buenos” y “malos”, es que ni siquiera está claro —teniendo en cuenta la sucesión de los hechos narrados y las propias afirmaciones que ellas hacen de sí mismas— que Marthe y Anne no sean realmente brujas. No obstante, lo importante no es eso; lo que Dreyer muestra son, en primer lugar, las dramáticas consecuencias que un reinado del terror tiene sobre la sociedad y el individuo y cómo se ha ejercido históricamente la presión religiosa como efectivo medio de control y, en segundo lugar, los laberínticos caminos del amor: todo amor acarrea un sufrimiento pero ese amor y ese sufrimiento significan, esto es, dan sentido.

Lo primero hay que valorarlo en su contexto: la película se estrena en Dinamarca bajo la ocupación nazi, con todo el riesgo que una apología de la libertad y de la paz conllevaba. Lo segundo, una idea recurrente en su filmografía, se puede entender mejor a partir del par de lo austero y lo carnal. La vida espiritual —el espacio de lo austero— y el amor físico —el reino de lo carnal— no sólo son complementarios, sino que la búsqueda de su equilibrio es necesaria para impedir que el ser humano se vea abocado al fracaso existencial. Y es que por un lado Dreyer, como Bresson, exalta el valor del ascetismo y “nunca ha cuestionado la necesidad del sufrimiento como un medio para la revelación” (Schrader, 2008: 164) pero por otro siempre parece inclinado a representar “el cuerpo y el alma siempre vivos y en tensión”; mientras que para Bresson la muerte es la condición para que el espíritu pueda evadirse del cuerpo, para el cineasta danés la muerte “es reencarnarse, aceptar un nuevo cuerpo —la muerte de Juana crea una agitación social inédita, la de Marthe cambia el destino de Anne y la de Inger permite que renazca” (*ibidem*: 166).

Inger es el personaje de la mujer fallecida que, en la última escena de *La Palabra* (*Ordet*, 1955) resucita. Su primera reacción es abrazar a su marido, que clama haber encontrado su fe y, al escribir sobre este antológico final, Manuel Vidal Estévez también subraya la fijación de Dreyer: “pero Inger, sin reparar en sus palabras, lo ciñe aún más contra su cuerpo y lo asalta con un gesto de voraz carnalidad, situado a medio camino de un apasionado beso y de un delicado mordisco, mientras, con voz trémula, exclama: ¡la vida!, ¡la vida!” (Vidal Estévez, 1997: 288). Como señalábamos unas líneas más arriba, lo fundamental de esta aproximación física, de esta fijación por lo carnal en Bresson y en Dreyer, es que les permite acercarse a otra dimensión del sujeto, que en el epígrafe siguiente analizaremos con mayor detalle:

“Como Dreyer, Bresson tiende a recrearse en las cualidades más carnales del rostro que, en la medida en que él mismo no actúa, es la huella privilegiada del ser, el trazo más legible del alma; nada en el rostro escapa a la dignidad del signo. No es a una psicología, sino a una fisionomía existencial a lo que nos invita. De ahí el hieratismo de la interpretación, la lentitud y la ambigüedad de los gestos, la repetición obstinada de los comportamientos, la impresión de un ralenti onírico que se graba en la memoria” (Bazin, 2008: 138)

En cuanto a Buñuel, cabe decir que la crítica y la historia cinematográfica ha convertido en lugar común la cita a la importancia capital de la carnalidad en su obra. La sexualidad y el deseo, unidos a la mortalidad y a la vulnerabilidad, son temas en torno a los que Buñuel ha construido muchas de sus más celebradas películas; recordemos por ejemplo *Belle de Jour* (1967), *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*, 1964) o *Ese oscuro objeto de deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977). El cineasta emplea constantemente el par de lo austero y lo carnal para confrontar la religión y la espiritualidad con la carne y el sexo. *Viridiana* (1961), *Nazarín* (1959) y, sobre todo, *Simón del desierto* (1965), son ejemplos paradigmáticos de esta confrontación.

En esta última comedia satírica, un anacoreta de la Edad Media permanece en lo alto de una columna, en soledad, evitando los placeres de la carne y del mundo, en un ejercicio que lleva al paroxismo la lucha del ser humano por su propia libertad, en este caso en la historia de un hombre religioso que rechaza los placeres de la vida y se aferra a las promesas de la eternidad. Sus convicciones serán puestas a prueba, no por la gente, los fieles que peregrinan hasta él para que les bendiga y les cure, cual Cristo milagroso, sino por una diabólica Silvia Pinal que es, ante todo, la personificación de la sensualidad —una de las formas de la carnalidad.

Si pensamos en Bresson, y puede que, con alguna reticencia, en Dreyer, como directores que evitan el juicio moral de la cámara, rechazando su poder editorializante al limitarse casi siempre a un tipo de plano similar, con un único ángulo y una misma altura, cabe señalar que Buñuel, no pocas veces, se sitúa en una posición diametralmente opuesta —igual que hará Bergman— moviendo, forzando, picando y contrapicando planos como observamos en *Simón del desierto*; y bien es cierto que con ello incide en el carácter pesadillesco y atormentado de la batalla que libra el estilista. *Simón del desierto* es una película inacabada; el rodaje quedó inconcluso debido a la falta de dinero, pero Buñuel se permitió incluir un epílogo en el que el protagonista cedía finalmente a las tentaciones. La película existente concluye con Simón bailando en una discoteca neoyorquina, rodeado de jóvenes, en pleno siglo XX.

Austeridad y carnalidad son dos conceptos igualmente sobresalientes en las películas del director sueco Ingmar Bergman. El gesto grave del caballero en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) contrasta con la actitud espontánea de su fiel escudero; la

severidad y solemnidad —terrorífica, terrible— de los flagelantes con la despreocupación y vitalidad del grupo de actores; la seriedad y formalidad de los religiosos con la voluptuosidad y la agitación del pueblo llano. La austeridad y la carnalidad son confrontadas, como en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960), en la que unos criminales violan y asesinan a una joven, desatando la ira y la venganza de su estricto y poderoso padre. El propio Bergman como cineasta alterna direcciones austeras y sobrias —*El rostro* (*Ansiktet*, 1958), *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963)— o cercanas al neorrealismo —*Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953)— con propuestas estilísticas recargadas y barrocas —*Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972), *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968)— e incluso marcadamente experimentales —*Persona* (1966).

La escena bergmaniana que, a nuestro juicio, mejor representa la lucha entre la carne y el espíritu la encontramos en *Persona*, una película cuyo comienzo ya evidencia el ánimo del autor sueco por trastocar las expectativas del espectador —un proyector que se detiene, celuloide que se quema, dibujos animados, un cordero degollado, los clavos de una crucifixión, un niño acariciando con su mano el rostro de la protagonista en una pantalla, etc. La escena a la que nos referimos es la del célebre monólogo en el que el personaje de Alma confiesa al de Elisabeth que años atrás mantuvo un encuentro sexual con dos chicos desconocidos en una playa desierta, causa de un embarazo y su posterior aborto: “El simbolismo de esta escena es tan poderoso que he oído a gente describirla como si la hubieran vivido. (...) Bergman muestra como las ideas crean imágenes y realidad” (Ebert, 2003: 322). El tono erótico-austero, si se nos permite la expresión, que domina el momento impregna la narración de fuerza y de sentimiento pavoroso; el ambiente es paradójico: celebración de la carne y subsiguiente condena en la voz de Alma, exaltación del espíritu y al mismo tiempo visibilización de su culpa en el silencio de Elisabeth.

La austeridad en Roberto Rossellini, como padre junto a Vittorio de Sica, Cesare Zavattini y Luchino Visconti, del neorrealismo italiano, es patente en prácticamente todas sus películas, a pesar de que fue progresivamente abandonando algunos de los presupuestos neorrealistas, motivados varios de ellos por la carencia de medios en la Italia de la posguerra (utilización de actores no profesionales, rodaje en exteriores reales, etc.). Su sobria puesta en escena y su afán por crear imágenes prácticamente

documentales, realistas, le vinculan a Dreyer y a Bresson, pero el cine del italiano está, por decirlo de algún modo, mucho más apegado a su tiempo. En los primeros años de su carrera, Rossellini demuestra un considerable interés por retratar la situación que le ha tocado vivir, investigando en la personalidad de los hombres y de las mujeres de su sociedad, de su comunidad —tendencias que sí que extrapolará más adelante a grandes figuras históricas. Dreyer, cuyas obras más recordadas están situadas en épocas pasadas, y Bresson, que llega a exhibir una absoluta indiferencia hacia los argumentos de las películas, no son, en este sentido, hombres de su tiempo.

Para Henri Agel *Roma, ciudad abierta* “alcanza lo sagrado mediante una viva inmersión en la realidad” (1960: 88). Esta película admite lecturas de carácter religioso y político, debido probablemente a esa mayor preocupación de Rossellini por examinar su sociedad y el mundo que le rodea, el entorno social y político en el que vive, pero es la interpretación religiosa la que ahora nos debería ocupar. A continuación reproducimos prácticamente en su totalidad una de las muchas que se han realizado, debido a su interés:

“La historia es esencialmente el desarrollo en el tiempo de una meditación sobre el choque intemporal entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal. De un lado, el orgullo, la sed de conquista asociada a la sed de placer, un apetito perverso de los bienes de este mundo, cristalizado en el grupo de los verdugos y de sus cómplices. Frente a ellos, el resistente, la mujer del pueblo, el cura, que, entre los tres, encarnan la sencillez, el don de sí mismo, la franqueza del corazón. Los tres son sacrificados. Y este sacrificio es no solamente un holocausto al amor de la patria, sino, como lo muestra la imagen rápida, pero elocuente, de las ovejas conducidas al matadero, la perpetuación de un sufrimiento completamente distinto. ¿Podremos dudar de la mirada cristiana con que Rossellini ha visto la inmolación consentida, cuando vemos el busto desnudo del resistente encuadrado en forma tal que evoca el busto de Cristo en determinada pintura flamenca? Hay aún más en esta última secuencia: un plano significativo asocia al martirio del comunista torturado la oración crucificada del sacerdote. ¿Podría expresarse mejor que la presencia del hombre de Dios acaba de transfigurar lo sublime de esta muerte heroica y que, al asumir con toda su alma los sufrimientos de su compañero, el sacerdote los transporta a un plano sobrenatural en nombre de esa comunicación que se realiza al nivel de la Comunión de los Santos?” (Agel, 1960: 87)

La interpretación del crítico y teórico francés es valiosa, pero también demasiado voluntarista; es un ejemplo bien escrito e indudablemente de calidad de ese tipo de

análisis que mencionábamos en la introducción del capítulo recurriendo al sacerdote de la película, al padre Pietro, y a la universalidad del cristianismo; buena muestra de la crítica religiosa que, apelando a los valores humanos presentes en la trama, impone un apretado corsé —cristiano— al filme. Porque, aún cuando admitimos con Agel que en la obra siempre hay más de lo que el creador ha querido poner en ella, nos parece arriesgado llegar a decir que la mirada del propio Rossellini es, fuera de toda duda, cristiana —y no sólo porque él mismo declarase en alguna ocasión no haber tenido nunca fe (Bergala, 2000: 204). En fin, aunque sea una buena imagen para ilustrar la Comunión de los Santos, podemos mantenernos en la distancia a la hora de analizar el sacrificio y constatar que, efectivamente, el sacerdote muere, se da a morir, por sus creencias, del mismo modo que el resistente lo hace por sus ideas y la mujer lo hace por sus sentimientos. ¿Por qué privilegiar el discurso religioso, apoyándose en el personaje del sacerdote, en vez del discurso político, a través del resistente, o el de la preocupación puramente social, a través de la mujer?

A nuestro juicio, el verdadero alcance de *Roma, ciudad abierta* sale a relucir al trazar las correspondencias entre los tres personajes y entre lo que representan, al hacer visible sus puntos de encuentro. El carácter universal de la obra se apoya en una trinidad, sí, pero una más ética que santísima. No obstante, es cierto que la preocupación religiosa está presente, pero sobre todo como una de las posibles respuestas a la pregunta que planea sobre todo el filme: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de trascendencia? Podemos referirnos a lo trascendente en un marco religioso o sagrado, como podemos hablar de trascendencia en el plano histórico y en el plano político. Así, *Roma, ciudad abierta* no sólo construye personajes-víctimas-héroes-mártires, sino que realmente apunta a la creación de figuras trascendentales. Y ese apunte a todo aquello que puede trascender se realiza mediante una “viva inmersión en la realidad”. Esta inmersión en la realidad característica del neorrealismo italiano concede un lugar preponderante a dos elementos: los escenarios reales (la austeridad) y los actores, mezcla de profesionales y no profesionales (los cuerpos). En el cine de Rossellini, el dolor de un cuerpo torturado, proyectado a través de los rostros demacrados y de las ruinas de un no-decorado, pone en valor la fragilidad humana enfrentada a la eternidad, a la trascendencia.

A diferencia de en el cine de su compatriota Pasolini, en este cine preocupado por los rostros “desnudos” no se busca necesariamente la fealdad, pensemos en la belleza (eso

sí, amenazada siempre por las circunstancias) de la que fuera su pareja, Ingrid Bergman. Cualquiera de las películas protagonizadas por ella nos presentan a personajes femeninos fuertes, valientes, que están indefectiblemente unidos a un mundo que, antes o después, les rechaza. Pensemos, por ejemplo, en *Europa 51* (1952) o en *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950). En esta última, consciente de su atractivo, Karin seduce a individuos poderosos del pueblo —el cura, el guardián del faro— para conseguir escapar de esa isla volcánica en la que se encuentra recluida por culpa de su marido; pero es ella sola quien, tras recorrer un camino de pasión y de sufrimiento, de intenso dolor físico —Agel dirá que el “drama sigue los sobresaltos y las convulsiones no sólo de un cuerpo, sino de un alma” (1960: 88)— encuentra por fin la belleza en la cima del cráter, al dejarse maravillar ante la obra de la Naturaleza (o de Dios) en contraposición a las obras de los hombres, documentadas a lo largo de todo el filme¹⁶⁶.

La carnalidad, por su parte, es un tema presente en todas las películas de Pier Paolo Pasolini, pero quizás sea en la conocida como trilogía de la Vida —*El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) y *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974)— donde más directamente el italiano ha explorado la sexualidad, el placer y el deseo, mezclando elementos sagrados y profanos con un carácter provocador y vulgarizante¹⁶⁷; del mismo modo que Fellini, un cineasta más preocupado por el sexo y el erotismo que por lo trascendente y lo religioso pero con una carga elevada de iconografía cristiana en su obra, lo ha hecho en películas como *Satyricon* (1969), *La Dolce Vita* (1960) o *Amarcord* (1973). Existe en estos directores, y lo descubrimos al ver cualquiera de sus películas, una preocupación por describir lo grotesco y lo pedestre, una obsesión por lo circense en Fellini y una fijación por lo social en Pasolini.

Martin Scorsese ha hablado en muchas ocasiones de la gran influencia que supuso para él *El Evangelio según San Mateo*, que presenta a un Jesucristo de inspiración neorrealista, vinculándola por su sobriedad y sencillez a películas de Rossellini como

¹⁶⁶ Se podría completar esta lectura profundizando en el tono pesimista de la película, en tanto que drama que describe una sociedad corrupta y egoísta que empuja al individuo a la vida solitaria: “precisamente porque [Karin] ha llegado al último extremo del abandono, puede ella entrever la luz del renunciamento; cruelmente, implacablemente abandonada, al fin aceptará el abandono y esto le dará la paz” (Agel, 1960: 88).

¹⁶⁷ Pero tampoco olvidemos, por supuesto, el dios sexuado de *Teorema* (1968)

Roma, ciudad abierta y *Paisà*, y contrastándola con *La historia más grande jamás contada* y con *Rey de reyes* en su acercamiento a la figura de Cristo: “[Jesús] No hace como si caminara, realmente camina; no es autocomplaciente, aunque sí actúa con determinación” (Thompson y Christie, 1999: 189). Podemos decir que Pasolini “encarna” por primera vez a Cristo en el cuerpo de Enrique Irazoqui.

Ajustándose con fidelidad, además, al evangelio de Mateo —si bien omite algunos pasajes cuya ausencia es significativa, como los posteriores a la resurrección y la designación de Pedro como cabeza de la Iglesia— y lo hace con una intención realista, naturalista, patente en el uso de la cámara en mano, en los escenarios y en los rostros curtidos de los actores no profesionales. Enrique Irazoqui, el estudiante español que interpreta a Jesús, no es atractivo y su imagen no se corresponde con la tradicional imagen bella y hermosa de Cristo en el cine anterior. Es éste un Cristo del pueblo, que conquista gracias a la firmeza de sus palabras y a la autoridad con la que actúa. Incidiendo en esta realidad ajustada y austera de lo carnal, cabe decir que los milagros están narrados de manera directa y concisa, evitando caer en el enaltecimiento o en la gravedad, haciendo uso con la banda sonora de ritmos alegres a modo de celebración: plano del enfermo, plano de Jesús, plano del enfermo ahora sanado, y después la frase “guárdate de decírselo a nadie”.

3.3.2. Interioridad y exterioridad

Existen, al igual que sucedía con el par de lo austero/lo carnal, diferentes modos de entender los términos interioridad y exterioridad. En primer lugar, por medio de la interioridad y la exterioridad ubicamos claramente a un individuo con su entorno; la interioridad se refiere a la intimidad, a la soledad de la persona, mientras que la exterioridad configura el contacto de esa individualidad con la comunidad, medio o naturaleza en que se encuentra. Así, podríamos decir que la interioridad es el sujeto para sí mismo, dado a uno mismo, y la exterioridad es el sujeto para los demás, dado a los demás —principalmente entendidos ambos conceptos en términos ontológicos, aunque también nos referiremos a las derivaciones psicológicas, sociológicas y políticas de esta distinción.

El cine trascendental concede una importancia capital al mundo interior del individuo, en tanto que cine religioso —que explora el vacío (interior) de Dios en el ser humano. La aproximación al mundo interior del individuo en cine y en todas las artes es complicada pues, ¿cómo hacer visible lo invisible? Algunos cineastas han demostrado una capacidad extraordinaria para hacer surgir la interioridad partiendo del mundo exterior, como es el caso de Buñuel o de Bergman. Otros, como Bresson y Dreyer, han optado por una vía más difícil, menos agradecida para el público, consistente en quedarse completamente a solas con un personaje y transmitir, fundamentalmente a través de la forma —el estilo trascendental—, el inaprensible mundo interior. Menos agradecida para el público porque necesariamente este tipo de fijación por la interioridad conlleva desprenderse de ciertos artificios propios del medio: de la codificación clásica de los recursos cinematográficos (consiguiendo así, fundamentalmente a través del montaje, un ritmo y una cadencia que contravengan las expectativas tradicionales), de un argumento emocionante en el que exista intensidad dramática basada en el suspense de la trama (pues, en general, poco dice ésta de la interioridad) y de unas pretensiones épicas con las que tantos espectadores disfrutaban cuando entran en una sala de cine (pero que, sin embargo, basan únicamente su atractivo en la espectacularidad del medio)¹⁶⁸.

En la obra de Luis Buñuel, la exteriorización de lo interior se produce muchas veces por medio de dinámicas surrealistas, aunque no podamos considerar que exista propiamente el cine surrealista, ni siquiera en Buñuel¹⁶⁹. Atendiendo a la dualidad entre realidad y fantasía, acontecimientos y memorias que a partir de las ensoñaciones y de las acciones de Séverine entretejen el argumento de *Belle de Jour*, Víctor Fuentes se refiere a ella como un “collage que podría considerarse como una obra maestra de la

¹⁶⁸ Sirva de ilustrativo ejemplo el definitorio título de *Un condenado ha muerto se ha escapado*, que resuelve de cara al espectador la trama de la película, eliminando así la intriga relativa a ella. También el rótulo que Bresson sitúa al comienzo de *Pickpocket* advierte al público en el mismo sentido: “Esta película no es un filme de estilo policíaco. El autor intenta explicar, en imágenes y sonidos, la pesadilla de un joven, empujado por su debilidad a la aventura del robo, para la que no estaba hecho. Sin embargo, esta aventura, por extraños caminos, reunirá dos almas que, de otra forma, tal vez nunca se habrían conocido”.

¹⁶⁹ Jenaro Talens, en su libro sobre *Un perro andaluz*, sostiene que sería más clarificador definir la propuesta buñueliana en términos realistas: “Un realismo que no busca *ofrecer* una imagen sino *analizar* el dispositivo retórico que históricamente la constituye. Un realismo, en suma, que no pretende *reproducir* una exterioridad expuesta a nuestra percepción, sino *mostrar* cómo ambas se construyen mutuamente en su relación dialéctica y por tanto pueden ser deconstruidas y transformadas” (Talens, 2010: 137).

plástica cinematográfica surrealista” (2000: 171). Al adaptar esta historia de una mujer burguesa casada que comienza a trabajar por el día como prostituta en una casa de citas, Buñuel quiso rebajar el componente folletinesco de la novela homónima de Joseph Kessel desarrollando las posibilidades que la personalidad de su protagonista, sus traumas, sus pasiones y sus conflictos le podían ofrecer a nivel narrativo. En palabras del propio Buñuel, su mayor logro fue el haber borrado de esa forma las fronteras de esta interioridad/exterioridad: “Al final, lo real y lo imaginario se funden. Yo mismo no podría decirles qué es lo real qué es lo imaginario en la película. Para mí forman una misma cosa” (en Fuentes, 2000: 171). En una película como esta, la crítica psicoanalítica encuentra un inagotable filón —en la reflexión sobre el sujeto y el deseo femenino, sobre el deseo masculino y sobre el masoquismo— pero lo que ahora nos interesa remarcar es cómo las dualidades en *Belle de Jour*, (señaladas por Fuentes, 2000: 173) anulándose mutuamente, hacen visible lo invisible: hogar burgués/burdel, esposa burguesa/prostituta, misa/misa negra, culpa/placer, interior/exterior, superficie/profundidad, visible/escondido, lo visto en la pantalla/lo oído fuera de ella, Séverine/Belle de jour. En el cine de Buñuel el mundo onírico y de los deseos reprimidos cobra vital importancia; esto es así incluso en una de sus películas más realistas (por imposición del productor) como es *Los Olvidados* (1950), la trágica historia de Jaibo y Pedro, dos muchachos de un barrio marginal de México.

Algunos vinculan la película de Buñuel al neorrealismo italiano que por aquellos años comenzaba a darse a conocer internacionalmente. Curiosamente, en la película neorrealista más fantástica —con elementos del género fantástico, si se quiere— y que también describe el universo de la infancia, encontramos otra excelente muestra de exteriorización de lo interior. *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, de Vittorio de Sica, 1951) cuenta la historia de Totó, un huérfano de un mísero barrio de chabolas, ingenuo y bienintencionado, que, cuando en el terreno de vive se descubre petróleo, se enfrentará al capitalista Mobbi para proteger a sus vecinos. En el último tercio, se comienzan a suceder las escenas fantásticas y milagrosas, en las que Totó cumple los deseos del vecindario (ropa, dinero, etc.) hasta poner en peligro la convivencia de la comunidad.

Esta comedia agri dulce, en la que los personajes acaban volando por el cielo de Milán subidos en escobas y sin rumbo fijo, emociona como la historia de un muchacho

que decide enfrentarse a un mundo implacable con esperanza. Totó tiene un aspecto indiscutiblemente franciscano, en palabras de Amedée Ayfre, pero lo más relevante para nuestra investigación no es eso sino el modo en el que los elementos de lo abundante o de lo sobreabundante son insertados en un contexto mucho más cercano al de los medios de lo precario —el del neorrealismo. Y esta utilización no tiene nada que ver con la utilización que hacía el cine bíblico, esta utilización busca exteriorizar un sentimiento moral. Todo se supedita a la densidad humana del drama; de hecho, no preocupa en absoluto que los milagros no parezcan reales, que no convenzan visual o tecnológicamente. Esa es, en el caso de *Milagro en Milán*, la clave que hace funcionar el juego con lo maravilloso, que no lo espectacular; era también Ayfre quien se refería a la densidad humana de la película y a la tosquedad de los efectos como valores positivos para acercarse a una interioridad trascendente:

“Pero cuanto menos se cree en ellos, a medida que se hacen menos milagrosos, es la naturaleza misma la que, por una extraña ósmosis, se va haciendo desusada y como sobrenatural. El verdadero carácter maravilloso de esta película no radica en los trucos, sino que se desprende de la realidad misma cuando se la presiona, quiero decir, cuando se la estiliza dentro de su misma línea. Entonces conserva todo su peso de realidad, toda su densidad humana, y se hace extrañamente significativa, sin convertirse por ello en entidad simbólica. Se percibe claramente que no se ha partido de una tesis que hay que demostrar, sino de la realidad misma, para intentar hacer visible —en este caso, casi siempre bajo la forma superficialmente cómica del «gag»— la significación profunda que le es inherente” (1960: 131).

El crítico francés también hace hincapié en la multiplicidad de interpretaciones que puede tener una obra como esta y, en nuestra opinión, su carácter ambiguo es fácil de extrapolar a todo el neorrealismo. Pese a los elementos fantásticos con los que trabaja esta vez de Sica, su óptica sigue, como en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) y *Umberto D.* (1952), ajustándose a la realidad y su mayor triunfo es el de conseguir que sus películas funcionen como un pedazo de lo real, que despierten los intereses y las sensaciones que lo real despierta —y de ahí la variedad de interpretaciones posibles. Se puede aplicar prácticamente lo mismo a la obra de Rossellini, pero subrayando el cambio de óptica que se produce en ella a partir de la citada *Stromboli*: “Rossellini no se preocupa ya por contar una historia, sino en explorar

sentimientos, analizar caracteres” (Guarner, 1985: 70). En este sentido, este cineasta es considerado por muchos el padre de la modernidad cinematográfica, en la que “el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior sino que puede ser el instrumento de *revelación* o de *captura* de una verdad que él debe sacar a la luz” (Bergala, 2000: 13). La gran pregunta rosselliniana es, según Alain Bergala, “cómo, y a partir de qué imagen de la realidad, hacer surgir la punta de la verdad” (*ídem*). El italiano se pega a la literalidad de las cosas, a su desnudez, como aprendió en la posguerra a partir de los presupuestos neorrealistas, para intentar representar una verdad libre de prejuicios ideológicos, políticos y económicos (cabría preguntarse si, precisamente por eso, no coloca entonces esa verdad a merced de todos ellos, pero esa es otra cuestión).

Persona, de Ingmar Bergman, es un ejemplo magnífico de otro tipo de exteriorización de la interioridad, de otra búsqueda de la verdad a partir de elementos alejados de los presupuestos neorrealistas, que remiten tanto a lo estrictamente narrativo como a la experimentación formal que permite el propio cine como medio. Este director había trabajado antes con el mundo onírico en *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) pero en esta obra lleva más lejos la mezcla de realidad y ficción. La dificultad de separar los elementos completamente objetivos y los subjetivos de *Persona*, las alucinaciones y los acontecimientos, reside en que Bergman no nos da ningún signo ni señal para contrastar la fantasía con la realidad —lo que prueba su intención de “conservar en parte la naturaleza cifrada de su película” (Sontag, 2002: 200).

Elisabeth, una actriz de éxito, pierde la facultad de hablar, pero esta pérdida no está causada por ninguna enfermedad, al menos por ninguna que los médicos conozcan. Es trasladada a una casa de campo al cuidado de una enfermera, Alma. Incapaz de soportar el silencio, Alma no para de hablar aunque nunca reciba réplica por parte de su compañera. En juego está la actitud existencial de la actriz, quien entiende que la conducta más honesta es permanecer callada sin emitir juicio o afirmación alguna, en su creencia de que no puede extraerse ninguna certeza del mundo —de su experiencia— y mucho menos comunicarse verdaderamente —¿cuántas “verdades” ha representado ya sobre un escenario? Alma, sin embargo, opone al escepticismo de Elisabeth su actitud abierta, alegre, de mujer activa y extrovertida que no quiere perder el tiempo filosofando, que quiere vivir. Esta discusión sobre el escepticismo, que también es una

reflexión sobre la imperfección del lenguaje, se traslada a la puesta en escena, con errores y fallos aparentes —Bergman muestra lo que el cine debe ocultar, su propio mecanismo, su materialidad— y decisiones que generan múltiples conflictos a nivel narrativo —¿qué grado de realidad tiene lo que estamos viendo en cada momento?

Para Susan Sontag la película se construye como una serie de variaciones, referidas al plano formal y al argumento sobre el tema del *desdoblamiento*; de ahí las repeticiones e inversiones de secuencias desde distintos puntos de vista, los efectos ópticos de fusión y duplicación, etc. Por este motivo:

“Es correcto hablar de *Persona* en términos del destino de dos personajes llamados Elizabeth y Alma que libran un desesperado duelo de identidades. Pero es igualmente apropiado decir que *Persona* narra el duelo entre dos partes míticas de un solo yo: la persona corrompida que es artista (Elizabeth) y el alma ingenua (Alma) que sucumbe al entrar en contacto con la corrupción” (2002: 210).

Antes hemos introducido el problema del duelo; duelo que en cualquiera de sus dos vertientes puede entenderse como una fatal confrontación entre la carne y el espíritu, sólo que, desde nuestro punto de vista, ningún miembro de los pares de opuestos voz-carne-Alma y silencio-espíritu-Elizabeth está libre de pecado o de culpa. No necesariamente Elizabeth corrompe a Alma sino que ambas se corrompen mutuamente, a la vez que ambas intentan salvarse. Es cierto que a primera vista la actitud de la actriz —el personaje corrupto que debe ser sanado— acaba por socavar el ánimo de su enfermera —el personaje que debe sanar— pero también es cierto que la película comienza con una determinación moral irreprochable por parte de la primera —quitarse la máscara, *persona*, y no mentir más¹⁷⁰— y que si ésta daña a la segunda no es porque actúe directamente contra ella, sino porque la enfrenta al silencio —es la enfermera quien, en una escena, llega a utilizar la violencia física contra la paciente para obligarle a que diga algo, a que diga cualquier cosa.

Esto es, en una conversación en la que sólo una de las partes puede hablar, fuerza a Alma a conocerse a sí misma, y al conocerse a sí misma, conoce la culpa. Haciendo uso

¹⁷⁰ La psiquiatra es la primera que entiende su caso; entiende, en palabras de Susan Sontag, “que Elizabeth quiere ser sincera y que no desea representar un papel ni mentir: anhela hacer que confluyan lo interior y lo exterior. Y que, después de rechazar el suicidio como solución, ha optado por ser muda” (2002: 203).

de imágenes y metáforas vampíricas, Bergman narra un intercambio vital entre sus dos protagonistas, en el que ambas tienen que asomarse al abismo que supone la disolución de la personalidad, ambas tienen que situarse ante el vacío.

No obstante, quien se enfrenta a la disolución de la personalidad, siempre es una personalidad. En este sentido es en el que, sin querer reducir la película a su dimensión psicológica, podemos decir que *Persona* narra una crisis de identidad, una crisis personal y existencial de un único individuo; si hacemos el esfuerzo de imaginarnos a Bresson dirigiendo *Persona*, cabe pensar que éste hubiera utilizado a un mismo personaje, recurriendo probablemente a monólogos, a una *voice over* monocorde, a la repetición y a la duplicación de acciones que presentasen de manera efectiva, concreta, el tedio y el hastío vital de la protagonista pero no a la repetición de secuencias y mucho menos al empleo de efectos ni sobreimpresiones —porque la cámara de Bresson se sitúa frente a la realidad desnuda, pura materialidad. Pensemos en los monólogos en *off* de sus películas, muchas veces redundantes y exasperantes, alejados de cualquier atisbo de dramatización por parte del modelo que los recita, que parecen no aportar nada a la historia —la mayoría de las veces la acción narrada en *off* es también mostrada— pero que sin embargo siempre están ahí, porque tienen que estar ahí, porque a través de esos pensamientos, a través de esas repeticiones, a través de los hechos aparentemente intrascendentes nos introducimos en el universo cinematográfico de Bresson, en el universo del Ser que Bresson crea para nosotros.

Existe una distancia, por tanto, en el cine de Bresson entre lo interior y lo exterior que es superada, no recurriendo a imágenes envolventes y expresivas condicionadas por las vivencias íntimas de los personajes, sino, paradójicamente, mediante la intensificación de esa distancia, acentuando la condición de la exterioridad de la materia, de lo que ya vemos del personaje pero eliminando lo accidental y lo contingente. En Bresson, no debemos entender el personaje como una serie diferenciada de atributos psicológicos, sino, del modo en que él lo entendía, como un modelo puramente físico, material; de ahí la inexpresividad, o más bien la ausencia de expresividad forzada de sus modelos en oposición a la de los actores. “Modelos: movimiento del exterior hacia el interior. (Actores: movimiento del interior hacia el exterior)”, escribía Bresson en una de sus notas (1997: 16), y así es cómo, mediante la utilización de modelos, lo interior a toda materia humana (que no lo psicológico)

termina por aflorar a la superficie filtrándose cuidadosamente por los poros de la realidad tangible y queda expuesto al espectador. Susan Sontag señala en la misma dirección al especular sobre el valor del distanciamiento en este cine, las más de las veces catalogado dentro del arte reflexivo:

“Pero su objetivo, me atrevería a decir, no está en mantener frías las emociones cálidas de manera que pueda prevalecer la inteligencia. El distanciamiento emocional de las películas de Bresson parece existir por una razón diferente: porque toda la identificación en profundidad con los personajes es una impertinencia, una afrenta al misterio de la acción y del corazón humanos” (2005: 239).

En este sentido, podemos considerar esclarecedoras las palabras del propio cineasta al respecto de *Un condenado a muerte se ha escapado*: “I was hoping to make a film about objects which would at the same time have a soul. That is to say, to reach the latter through the former”¹⁷¹ (en Bird, 1998: 15).

Un procedimiento semejante de aproximación indirecta es el que encontramos en las películas de Dreyer, aunque él sí emplee actores¹⁷². En una película como *La Palabra*, Dreyer decide mantener en la lejanía, hasta que obra el milagro, a Johannes, el hijo loco que se cree Cristo; su personalidad, su psicología, a pesar de ser un personaje protagónico para la trama, permanece hermética para el espectador durante todo el filme. Apenas algún comentario de otro personaje ilustra la visión que los demás tienen de él, pero más descriptivo sin duda es el hecho de que sus sermones son lanzados al viento, de que predica para la nada y de que, hasta el momento final, nadie le presta realmente atención. Si bien el mecanismo que emplean Dreyer y Bresson es, a grandes rasgos, semejante, Paul Schrader compara las versiones que uno y otro realizan de la historia de Juana de Arco y apunta esta idea:

“Ambas Juanas están distanciadas de su medio, pero mientras la de Dreyer reacciona a su entorno existencial, la de Bresson sólo responde, en tanto alma solitaria, a sus *voces*. Ambas películas revelan la santidad de Juana: la de Dreyer por medio de su humanidad, la de

¹⁷¹ “Tenía la esperanza de realizar una película sobre objetos que, al mismo tiempo, tienen alma. Es decir, para llegar a lo último a través de lo primero”.

¹⁷² Cabe citar la crítica de Bresson a la expresividad y falsedad de su Juana: “la señorita Falconetti elevaba sus ojos al cielo, en la película de Dreyer, y arrancaba lágrimas” (1997: 96).

Bresson por medio de su divinidad. Dreyer la ve como el cordero degollado y sacrificado, Bresson como el icono resucitado y glorificado” (2008: 149)

En la obra de Bresson, esta oposición interioridad/exterioridad se nos presenta también a través de la metáfora de la cárcel que ya hemos comentado algunos párrafos antes. En realidad, podemos querer ver en todas sus películas el mismo tema en común: “el significado del confinamiento y de la libertad” (Sontag, 2005: 246), en estrecha vinculación con el tema abiertamente religioso de la predestinación. Su ciclo de prisión —*Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s’est échappé*, 1956), *Pickpocket* y *El proceso de Juana de Arco*— trata directamente, literalmente, estas cuestiones. *Un condenado a muerte se ha escapado* posee otro título, que vemos inmediatamente después del primero en los créditos de la película: *El viento sopla donde quiere*. Es una frase extraída del evangelio de Juan, del diálogo entre Jesús y Nicodemo que, por su interés para el presente comentario, reproducimos parcialmente:

“Lo que nace de la carne es carne, y lo que nace del Espíritu es espíritu. No te extrañe que te diga: es necesario nacer de nuevo. El viento sopla donde quiere, oyes su voz, pero no sabes de dónde viene y a dónde va; así es todo lo que nace del espíritu” (Jn 3, 6-8)

El protagonista de la película, el joven Fontaine, preso de los nazis, lee en su celda esta frase (que le había pasado escrita en un papel un cura, igualmente encarcelado), justo al mismo tiempo que otro preso que había intentado fugarse es fusilado. No vemos esta trágica acción, el fusilamiento, pero la oímos; los sonidos en el cine de Bresson crean profundidad —“el silbido de una locomotora imprime en nosotros la visión de toda una estación” (Bresson, 1997: 64)— a la vez que nos impiden darle un valor psicológico a los personajes —nos estamos refiriendo aquí, de nuevo, a la voz de los modelos como sonidos uniformes que no transmiten emociones.

El viaje de Fontaine, el paso de la interioridad a la exterioridad, su odisea para escapar, no debe considerarse en términos excesivamente simplistas, pues estamos hablando de un discurso moral, religioso, concienzudamente construido; Fontaine, al igual que Juana o que Michel, el ladrón de *Pickpocket*, realiza un viaje interior, rechazando de formas diversas la exterioridad, antes de poder liberarse. Pero esta liberación, debe ser entendida como una liberación última. Fontaine se escapa junto a

Jost, su inesperado compañero de celda al que no puede matar, aunque su sola existencia ponga en peligro su plan —¿Jost como representación de la gracia divina, que Fontaine es incapaz de rechazar?— y que, finalmente, se demuestra imprescindible para que la fuga se consuma¹⁷³. La película concluye con Fontaine perdiéndose entre la bruma; *El proceso de Juana de Arco* se clausura con la imagen del poste carbonizado y humeante donde ha sido quemada Juana; Michel realiza un viaje inverso al de Fontaine, pues acaba encarcelado después de haberse ganado la vida como ladrón, pero sin embargo encuentra el amor en el personaje de Jeanne, la vecina de su moribunda madre: “Para llegar hasta ti, qué extraño camino tuve que recorrer”.

Tres finales distintos pero que, en el fondo, son el mismo. En las películas de Bresson, el Espíritu se instala en la interioridad del ser humano para después arrojarle fuera, pero no al mundo exterior conocido, sino a otra exterioridad distinta, a la universalidad, a Dios (¿a una nueva, distinta, prisión?). En *Diario de un cura rural*, el sacerdote protagonista también realiza un viaje interior, rechazando diversas formas de exterioridad, para luego liberarse al morir —de una muerte lenta y dolorosa, horrible de un modo distinto a la también horrible muerte de Juana— admirándose de la gracia divina y transfigurándose en una cruz, a la sombra de una cruz, imagen última del filme. Amédée Ayfre señala como el mayor logro de la película el que consiga hacernos “comulgar con una soledad que ya no es solamente humana, puesto que es realmente la de un prisionero de la Santa Agonía” (Ayfre, 1960: 137), como el sacerdote dice de sí mismo¹⁷⁴.

En este cine, la interioridad no es el último refugio del ser humano sino el lugar de encuentro con —la salida hacia— lo absolutamente Otro. El cura rural, Fontaine, Juana

¹⁷³ Henri Agel lleva a cabo una lectura en el mismo sentido: “el ser humano, el cautivo, puede liberarse, y Dios le ayudará si él pone su parte en el empeño. Pero esta liberación no puede realizarse más que integrándose en el movimiento espiritual de la comunidad: cada uno da testimonio de los otros, la lucha de Fontaine es la lucha de todos por la libertad (es su corifeo) y, por su parte —por su ayuda material y su simpatía fraternal—, todos los prisioneros franceses favorecen la evasión de Fontaine. (...) Se define la fisonomía de Bresson y se confirma su trayectoria: un film es para él un ejercicio espiritual” (1963: 80).

¹⁷⁴ Coincidimos con Ayfre y, aunque no queremos resultar oscuros ni místicos, debemos añadir que hay algo en ese plano final que se escapa a la conceptualización. ¿Es el sentido último de la cruz, el valor *santo* de la cruz? Bresson, sabiéndose incapaz de representar con imágenes lo trascendente, buscó reflejarlo o inspirarlo a través de los signos cinematográficos —la puesta en escena, sus estrategias de montaje— y, en este caso concreto, a través del signo definitivo para los cristianos. ¿Era el cineasta francés, en el fondo, iconoclasta? Ese desembocar de todos los signos y de todas las imágenes en una cruz quizás aspire a la misma validez teológica anhelada por Eusebio de Cesarea, Epifanio el monje y Evagrio Póntico, en tanto que para ellos, la imagen debe ser superada: “Por eso los iconoclastas oponen al culto de las imágenes el de la cruz, símbolo puro, no mancillado por ninguna desproporcionada ambición de representación” (Besançon, 2003: 160).

y Michel nacen de nuevo, al escapar de la enfermedad, al escapar de la cárcel, al escapar de la corrupción del mundo, al escapar del pecado, abrazando la gracia, la divinidad, el espíritu, el amor. Por eso interesa tan poco a Bresson la personalidad o la psicología de sus personajes, porque el encuentro con Dios ocurre independientemente de ellos, de su condición o sus diferencias personales, porque “el viento sopla donde quiere”. Susan Sontag encuentra en el pensamiento de Simone Weil las bases para entender esta peculiar «antropología» de Bresson:

“Todos los movimientos naturales del alma están controlados por leyes análogas a las de la gravedad física. La única excepción es la gracia.

La gracia llena espacios vacíos, pero solo puede entrar cuando hay un vacío para recibirla, y es la gracia misma la que permite la creación de un vacío.

La imaginación está en continuo funcionamiento llenando todas las fisuras por las que la gracia pudiera pasar” (en Sontag, 2005: 249)

En la misma línea, por tanto, el cine de Bresson parece, por un lado, aferrarse a la realidad —en su fisicidad, en su dimensión objetiva— y por otro —evitando el drama, en tanto que elude los personajes dominados por sus deseos y las tramas intrincadas— mostrarnos el vacío interior destinado a la gracia: “Todo cuanto puede hacerse es ser paciente, y lo más vacío posible. En semejante régimen, no hay lugar para la imaginación; mucho menos para ideas y opiniones. El ideal es la neutralidad, la transparencia” (Sontag, 2005: 250). Por su parte, André Bazin define la novedad y originalidad que trae consigo este cineasta al señalar los dos extraordinarios hechos que, en opinión del crítico y teórico francés, acontecen en las películas de Bresson: por un lado “los únicos verdaderos acontecimientos, los únicos movimientos sensibles son los de la vida interior” y, por otro, y todavía más relevante, Bresson consigue crear “una nueva dramaturgia, específicamente religiosa, mejor, teológica: una fenomenología de la salvación y de la gracia” (Bazin, 2008: 141).

3.3.3. El cristianismo y la cristiandad

En octubre de 1850, Kierkegaard entregaba en mano a las máximas autoridades de la Iglesia oficial danesa un ejemplar de su último texto, titulado *Ejercitación del cristianismo*. Ese gesto implicaba la ruptura de un feligrés con su comunidad y originaba una agria polémica, pues en ese mismo escrito el filósofo arremetía contra las actitudes y las enseñanzas de los prelados que contradecían lo que para él eran las bases incontestables del verdadero cristianismo; desde entonces, la mayor ambición de Kierkegaard sería la de “desmontar el gran engaño de la cristiandad con la finalidad de reconvertirla al cristianismo auténtico” (Goñi, 2013: 136).

Sin detenernos en la crítica de Kierkegaard¹⁷⁵, este suceso nos sirve como perfecta introducción para una concepción diferente de la dicotomía interioridad/exterioridad, mediante la cual podemos diferenciar la religión dentro de la esfera de lo social y la religión como parte del individuo. Esto es, bien podemos referirnos a la religión en tanto que crea una comunidad, en tanto que vincula a individuos entre sí, como hecho histórico y social o bien podemos hablar de la religión como un hecho íntimo, como la relación de un individuo y la divinidad, al margen, en la medida de lo posible, de las constricciones externas; la primera se referiría a la cristiandad, la segunda al cristianismo. Para Kierkegaard la cristiandad se habría convertido en una simple institución o comunidad que trataba de comunicar unas ideas equivocadamente, olvidando el núcleo de su verdad, el *existere*, la vivencia real del cristianismo. Ya hemos visto y comentado dentro del cine trascendental buenos ejemplos de esa vivencia, esa relación íntima entre el individuo y la divinidad —el caballero medieval de *El séptimo sello*, el eremita Simón, Karin en *Stromboli*, Juana de Arco en las películas de Dreyer y de Bresson, etc.

Por su parte, el hecho religioso como fenómeno exterior-histórico-social, es confrontado con esa visión intimista de la religión, las más de las veces apelando también a ese olvido del *existere*. Pero la crítica más o menos intensa a la religión oficial, a la cristiandad, también puede tomar otras direcciones en el cine trascendental:

¹⁷⁵ Cuya línea fundamental podría resumirse en su crítica de la ilusión racionalista hegeliana de poder comprenderlo absolutamente todo: “el cristiano auténtico debe asumir el escándalo de la fe y el escándalo de no poder entender racionalmente y no poder comunicarla directamente” (Goñi, 2013: 134-135).

se critica entonces a ésta como un instrumento del poder, como una institución generadora de violencias, o como depositaria de una única verdad que debe ser impuesta al mundo.

Muchas de estas secuencias se construyen sobre la premisa visual del impacto y la condena, pues si se elige bien lo que se muestra, no hace falta decir nada. ¿Cómo no estremecerse ante la procesión de los flagelantes en *El séptimo sello*? ¿Cómo no oponer la visión lúgubre y macabra de la religión de las autoridades y los fanáticos con la del escudero y la familia de Jof y Mia y su hijo recién nacido? Por cierto, ¿cómo no ver en esa familia, de José y María, la imagen-metáfora de la Sagrada Familia huyendo de Egipto, huyendo de la muerte? El cristianismo vivido, de la espontaneidad y la alegría, se opone a la cristiandad impuesta, de la mortificación de la carne y la quema de brujas.

Dreyer, quien antes de cineasta fue periodista, también reflexiona sobre el fanatismo religioso y las barbaridades históricas cometidas en nombre de la religión —“Nunca he admitido la intolerancia bajo ningún concepto” (Bazin *et ál.*, 2008: 38). *La pasión de Juana de Arco* y *Dies Irae* están protagonizadas por muchachas jóvenes acusadas de brujería o herejía y condenadas a morir abrasadas, en un ambiente irrespirable de presión social promovida por las autoridades religiosas; en *Gertrud* (1964) una mujer intenta ser libre y vivir el amor a su manera, pero sufre la incompreensión y la intolerancia de sus contemporáneos. El mismo Dreyer habla de la existencia de una forma de cristianismo basada en una “fe oscura y fanática” en oposición a otra forma luminosa y feliz que entiende que no existe diferencia alguna entre amor sagrado y amor carnal (Bazin *et ál.*, 2008: 38).

La crítica a este valor contingente de la religión, a la aplicación práctica del cristianismo por parte de ciertos individuos o grupos humanos, quizás sea más clara, o aparece de forma más regular, en la obra de Buñuel y de Pasolini, cineastas muy comprometidos políticamente con su tiempo. Abundan en sus películas personajes religiosos que son la antítesis de todo aquello que se supone defienden y promueven como seguidores de la doctrina de Cristo. En la misma línea crítica que ellos, el director polaco Jerzy Kawalerowicz es el responsable de obras que perfectamente podrían considerarse como parte del cine trascendental, entre las que sobresale *Madre Juana de los Ángeles* (*Matka Joanna od Aniolów*, 1961), película que relata la historia —basada

en un hecho real— de unas monjas supuestamente poseídas y sometidas a un exorcismo, en el siglo XVII.

Enigmática película, con tintes de terror y una estética oscura y sombría, que reflexiona sobre el fanatismo, el amor y la libertad, en un ambiente más supersticioso que religioso. *Madre Juana de los Ángeles* posee cautivadoras e inquietantes secuencias como la del exorcismo en el interior de una iglesia, en la que un grupo de sacerdotes intenta expulsar al demonio de los cuerpos descontrolados —literalmente— de las religiosas; o aquella otra en la que el cura protagonista dialoga con un rabino, interpretado por el mismo actor, acerca del origen del mal y del significado del amor: “todo el mal cometido por el hombre no es comparable a todo el mal que le atormenta”. Kawalerowicz dirigió después *Faraón* (*Faraon*, 1966), película extraordinaria construida sobre el cuestionamiento de la esfera y de las instancias de lo religioso que critica el excesivo poder de las autoridades religiosas, en clara referencia a la iglesia de sus días a pesar de que la trama esté ubicada en el Antiguo Egipto. Ambas películas fueron atacadas duramente por el Vaticano¹⁷⁶.

La oposición entre vivencia interior y personal de una religión y la historia externa y social de esa religión aparece en otras películas de Buñuel, de manera muy especial en *Nazarín*, y constituye una de las principales reflexiones que lanza la película de Rossellini *Francisco, juglar de Dios* (*Francesco giullare di Dio*, 1950). Esta obra neorrealista describe, por medio de episodios prácticamente independientes, la vida en comunidad de San Francisco de Asís y los monjes que le siguen. Con *Stromboli*, el italiano ya apuntaba una visión mística de la naturaleza, como espacio de misterio y de santidad, como lugar de encuentro entre el individuo y la divinidad divino, que seguirá rastreando en films posteriores. La comunidad de monjes organizada por Francisco vive ajena a los problemas de su sociedad y a las preocupaciones de lo material, pero apegada a la vida y a la naturaleza, en perfecta comunión con ella: “Alabado sea el Señor por la hermana agua, alabado sea el Señor por el hermano fuego, alabado sea el Señor por nuestra hermana y madre Tierra...”.

La mayoría admitiríamos que la de Francisco es, volviendo a la discusión que introducía este epígrafe, una comunidad auténticamente cristiana en clara oposición a

¹⁷⁶ Por el contrario, la última película del director polaco, estrenada en 2001, fue una nueva adaptación de la novela de Sienkiewicz *Quo Vadis?* que contó con la aprobación pública del Papa Juan Pablo II.

otras comunidades de la cristiandad. En lo que se refiere a lo estrictamente cinematográfico, podríamos decir que, siguiendo los términos convencionales, en esta ocasión el contenido está en perfecta sintonía con la forma: la vida entregada y pobre de los monjes se narra por medio de una austeridad extrema en lo que a los medios se refiere (escenarios naturales, planificación simple, montaje tosco, actores no profesionales, diálogos sencillos y un guión plagado de situaciones anecdóticas). El comienzo viene presidido por una cita bíblica, extraída de la primera carta de Pablo a los Corintios: “Dios eligió lo que el mundo tiene por necio para humillar a los sabios; lo débil para humillar a los fuertes; lo vil, lo despreciable, lo que es nada, para anular a los que son algo” (1 Cor 1, 28-29). Francisco y sus compañeros son los elegidos de Dios, son como locos —leemos un poco antes, en la misma carta a los Corintios, que “Dios ha preferido salvar a los creyentes por medio de una doctrina que parece una locura” (1 Cor 1, 21)— y la película es un manifiesto conmovedor a favor de su locura.

Encontramos en el filme, en relación con posibles lecturas políticas, una clara defensa de ciertos valores evangélicos como el de la pobreza, la generosidad o el rechazo de la violencia. Estos monjes, máximos exponentes de la felicidad y del amor desinteresado, predicán y comunican su fe pero sus sermones siempre han de comenzar con un “yo, yo, yo, mucho digo y poco hago”, porque, explica Francisco, “es más útil predicar con el ejemplo que con la palabra”. Lo santo se expresa aquí por medio de la (re)presentación una actitud ejemplar y Henri Agel, crítico siempre atento a la experiencia de lo religioso en el cine, condensa la enseñanza última de la película: “en esos seres que han alcanzado la transparencia de la fe, Dios hace su morada” (1960: 78). Y es que lo verdaderamente extraordinario es que ellos viven la fe; son las rarísimas excepciones en un mundo en el que la normalidad religiosa supone algo diferente.

El personaje de Nazarín bien podría haber formado parte de esa pequeña comunidad de monjes. Su anhelo es el mismo: poder vivir la fe a ejemplo de Jesucristo. Sin embargo, el trayecto del protagonista en la película de Buñuel es muy distinto —probablemente porque, a diferencia de Francisco, él está solo, no tiene compañeros en su misión evangélica, sino que su séquito es muy distinto. En nuestra opinión, la historia de *Nazarín* es la constatación de un fracaso, el fracaso de la fe. La premisa sobre la que la historia es construida es que es imposible vivir la fe siguiendo fielmente las enseñanzas de Cristo en el mundo real. No obstante, esto no convierte, como

decimos, a *Nazarín* en una propuesta radicalmente contraria a *Francisco, juglar de Dios*, pues la vivencia de los monjes sólo parecía darse fuera de la sociedad, mientras estuvieran aislados del mundo y se entregaran a la naturaleza y a la vida compartida —Nazarín está empeñado en operar sobre la sociedad, en cambiar el mundo de manera directa.

El sacerdote imaginado por Buñuel es un humilde cura de pueblo cuyas acciones, siempre guiadas por su deseo de cumplir con la caridad cristiana, le ocasionan múltiples desgracias tanto a él como a los que le rodean. Su mensaje cala hondo en dos personajes, una prostituta y una mujer despechada, que le siguen a todas partes, lo que despierta las suspicacias de sus conciudadanos y de los demás miembros de la Iglesia. Nazarín es finalmente arrestado para ser juzgado por escándalo y, parece, pierde su fe.

Parece, decimos, porque la película ha sido interpretada diversamente. A punto estuvo de recibir, al ser proyectada en su correspondiente edición de Cannes, el premio de la Oficina Católica; años después, en 1995, el Vaticano la incluyó en la lista de 45 mejores películas que todo católico debería conocer¹⁷⁷, probablemente debido a la cantidad de escenas ambiguas que posee. Entre ellas destaca la escena con la que termina la película: Nazarín, con gesto desencajado, rechazada agresivamente una piña que le ofrece una campesina, para inmediatamente después aceptarla. Al margen de leer en clave simbólica o metafórica la piña¹⁷⁸, ¿somos capaces de imaginar alguna fruta que Nazarín necesite todavía “menos” que una piña? Nazarín loco, preso, con una piña en la mano, imagen misma del absurdo —¿y por ello reconfortado?— cuando, de fondo, escuchamos con nitidez un ruido incesante de tambores.

Aunque el halo de ambigüedad se mantenga, la escena puede clarificarse si damos por válido que esos tambores que suenan son los de Calanda, el pueblo de Teruel en el que nació el cineasta aragonés, que en las festividades de Semana Santa comienzan a sonar a la hora de la muerte de Cristo. De ahí, entonces, la verdadera analogía: Cristo, en ese momento, el momento en que también termina la película, acaba de morir para Nazarín. ¿Ha descubierto éste la mentira? ¿Ha pasado su devoción a ser más terrenal? Quizás encontramos otra clave para entender mejor las intenciones de Buñuel en una

¹⁷⁷ <http://cineparacatolicos.blogspot.com.es/2009/07/las-45-mejores-peliculas-segun-el.html>

¹⁷⁸ En México es común utilizar la palabra “piña” como sinónimo de truco o mentira; la piña de pino, de la que viene el nombre de la fruta tropical, era un símbolo de la fertilidad en los pueblos paganos de Oriente y el atributo de Baco y de los sátiros (véase Hall, 2003).

escena que sucede un poco antes, que remite a la escena religiosa de Cristo crucificado, con un ladrón bueno y uno malo a derecha e izquierda: el protagonista dialoga en el calabozo con un criminal que le ha salvado de otro que le amenazaba, intentando, afanosamente, convertirle. Sin embargo, aquí es el ladrón quien da en el resorte adecuado para transformar a su interlocutor, con una simple y directa frase: “Usted y yo, padre, en el fondo, somos lo mismo. Usted del lado bueno y yo del lado malo, qué más da”.

Nazarín recuerda a *Viridiana*: vayamos a la escena en la que Jorge (interpretado, como Nazarín, por Paco Rabal) ve a un famélico perro maltratado por su dueño, tirando de un carro, y, en un alarde de generosidad, se lo compra a su amo queriendo salvarle — o bien queriendo limpiar su conciencia, o bien queriendo borrar una gruesa imagen del dolor, o todo ello a la vez; no importa ahora la intención que queramos otorgar al acto libre de Jorge. Inmediatamente después y sin que el personaje se percate, otro carro aparece, tirado por otros famélicos y maltratados perros. La imposibilidad de la caridad en un mundo absurdo tiene así en *Viridiana* una de sus más impactantes representaciones. Por otra parte, también el mismo personaje de Nazarín recuerda al personaje de Viridiana (interpretado por Silvia Pinal). Gwynne Edwards recoge esta idea: “Viridiana is in many ways a female Nazarín. Like him she sets out to do good in a world that proves to be ungrateful and, like him, she finally accepts that her efforts are in vain”¹⁷⁹ (2005: 136).

Volviendo a la reflexión sobre interioridad y exterioridad, entendemos que *Nazarín* nos narra el fracaso de una vivencia personal, de una fe religiosa particular —el cristianismo— cuya expresión exterior —la cristiandad (la Iglesia como institución; en la película, el resto de religiosos)— ya ha fracasado. Pero lo que preocupa y conmueve a Buñuel es, como recoge Víctor Fuentes “lo que pasa en el interior del personaje, el fracaso de su ideología o creencia” (2000: 142). Buñuel mismo destaca lo que más le atrae del personaje:

“Admiro al hombre que permanece fiel a su conciencia (...). Aunque he tratado burlonamente a la mayor parte de los protagonistas de mis películas, jamás me he burlado

¹⁷⁹ “Viridiana es en muchos sentidos la versión femenina de Nazarín. Como él, está decidida a hacer el bien en un mundo que demuestra ser ingrato y, como él, finalmente acepta que sus esfuerzos son en vano”.

de Nazarín o de Robinson Crusoe: he respetado su pureza. En el fondo, siempre he elegido al hombre contra los hombres” (en Fuentes, 2000: 142)

Sin ese respeto, sin ese cuidado, no habría tenido efecto el propósito de Buñuel, que era, en palabras de Octavio Paz, mostrar “la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro” (Paz, 2000: 115). Además, *Nazarín* funciona como una actualización de la historia de Jesucristo, idea que Buñuel se encarga de reforzar con episodios como el mencionado encuentro con el ladrón. Como Cristo, Nazarín sufre el desprecio de los que le rodean y es llevado a un camino de Pasión, apedreado, vejado, escupido e insultado. Sus compañías son los marginados, los pobres, los criminales, las prostitutas e incluso, realiza algún milagro, aunque tenga consecuencias inesperadas (la curación de la niña moribunda).

3.3.4. El rostro y la naturaleza de Cristo

El hecho fundacional del cristianismo, en torno al cual la cristiandad ha elaborado su teología, es la resurrección de Jesucristo. Es pues, dogma de fe y piedra angular de la religión cristiana. El ejemplo de *Nazarín* es sólo uno de los muchos en los que el cine, y en este caso el cine trascendental, ha tomado prestado del texto bíblico episodios que fortalecían el sentido dramático y metafórico de la narración. Pero, ¿cómo se ha acercado el cine trascendental a la figura de Cristo, a su historicidad?

Hay dos películas transcendentales protagonizadas por Cristo, *El Evangelio según San Mateo* y *El Mesías (Il Messia)*, de Roberto Rossellini, 1975). Desgraciadamente no son tres porque Carl T. Dreyer no pudo filmar nunca su proyecto más deseado, *Jesús de Nazaret*, del que llegó a escribir un guión completo (Dreyer, 2009). El danés ya había mostrado brevemente a Cristo en *Las páginas del libro de Satán (Blade af Satans bog)*, 1921) pero no había quedado satisfecho con el resultado, demasiado ajustado a las convenciones estéticas de las que luego querría huir. Luis Buñuel también había introducido una figura de Cristo en la colección de herejías que es *La Vía Láctea*, un Jesús hippie y cómico que, devolviendo la vista a un par de ciegos les incapacitaba para desenvolverse en el mundo, pues éste, de sus oídos a sus ojos, había pasado a ser radicalmente distinto.

Las películas transcendentales modifican sustancialmente los cánones de la representación a los que se había ceñido el cine bíblico. Por un lado, como veíamos en la carnalidad y austeridad del Jesús de Pasolini, actualizan la cuestión de la belleza o la fealdad del protagonista. Para algunos de los primeros teólogos de la Iglesia —Justino, Clemente de Alejandría, Tertuliano, Cirilo de Alejandría e Irineo— “Cristo era feo a causa de su *kenosis*, siguiendo a Isaías —«No tenía ni belleza ni resplandor que atrajera las miradas»— y a San Pablo «Agotóse a sí mismo tomando forma de siervo»” (Besançon, 2003: 143). Otros, como Ambrosio, Jerónimo, Gregorio de Nisa y Juan Crisóstomo, creían que era hermoso, la más hermosa criatura, siguiendo el Salmo 45 que reza “Eres el más hermoso de los hijos del hombre”. Como señala Alain Besançon, la cuestión no estaba tan referida al verdadero aspecto físico de Cristo como a la posibilidad de que su belleza espiritual, divina, pudiese brillar incluso bajo la fealdad extrema, o bien que añadiese un esplendor al concepto clásico y antiguo de belleza. En la actualidad, como no podía ser de otro modo, esta discusión se ha llevado al terreno científico con reconstrucciones forenses que afirman que Jesús era bajo, con barba y nariz grande (véase Claveras, 2010: 158).

Por otro lado, el cine trascendental opone a la representación hierática y solemne del cine bíblico una representación viva y terrenal. Esto puede llevarnos a otra discusión teológica diferente, apuntada ya en nuestra breve referencia a la querella iconoclasta: la doble naturaleza de Cristo. En una secuencia de la citada *La vía Láctea* un maître trataba de convencer a sus comensales y empleados de que Jesús era Dios y hombre al mismo tiempo; la reflexión que Buñuel y Jean-Claude Carrière ponían en su boca es impagable: “Sí, es difícil pero mire, cuando el diablo toma la forma de un lobo, por ejemplo, es un lobo y sigue siendo el diablo. Pues con Cristo pasa casi igual”.

Posiblemente resulte vano cualquier intento de representar la naturaleza humana y divina de Cristo sin confundirlas, pues en última instancia es el espectador, el creyente, el que legitima el grado de autenticidad de la visión. Por eso decíamos antes que una elegante solución era la del Cristo sin rostro del cine bíblico (*Quo Vadis*, *La túnica sagrada*, *Ben Hur*, *Salomé*, *Barrabás*...): si su rostro es irreconocible no ofenderemos a ningún espectador. Pero cuando el cine bíblico materializó su figura intentó por todos los medios que su carne, su físico, no impidiera que se le reconociese como Dios. Caían entonces en el monofisismo, para el que la naturaleza humana se pierde en la divina. El

cine trascendental, al contrario, podría ser acusado de arrianismo, al privilegiar su dimensión humana —en las doctrinas arrianas, Cristo no es consustancial al Padre, no es Dios sino un ser creado por Dios. No obstante, como señala Paul Verhoeven, aún nadie se ha atrevido a hacer una representación de un Jesús de carne y sangre, un Jesús sólo hombre sin vínculo con lo divino (véase Verhoeven 2010), aunque el cine trascendental quiso acercar la experiencia de su humanidad. Pedro Rodríguez Panizo, en su presentación del guión no filmado de Dreyer, nos dice que el cineasta pretendía «desmitificar la figura de Cristo», en el sentido de liberarla de

“ese aura doceta e hierática de superhombre, mostrando la humanidad de alguien que pasa treinta años desconocido, que vive la vida cotidiana en una especial relación con Dios, creyendo en su misión y muriendo solo, de la forma considerada entonces más infame — crucificado— por su fe y su ideal. Purificar su imagen cinematográfica de tantos falsos oropeles como el paso de los siglos y los clichés del arte ha depositado sobre él, devolviéndole espesor real y densidad simbólica al restituirle a su espacio geográfico, cultural, social y religioso judío” (en Dreyer, 2009: 8-9).

Pasolini y Rossellini, cada uno a su manera, también intentaron restituir a Cristo a un espacio más real e histórico. La del primero es sin duda la película paradigmática que marca decisivamente la diferencia entre el cine bíblico y el cine trascendental a la hora de acercarse a las Escrituras. Ya hemos apuntado que Pasolini encarna a Cristo en su película, le presupone la vida, el cuerpo, la carnalidad primaria y básica de la que había sido privado antes. El cineasta italiano, marxista, homosexual y ateo declarado, sufrió críticas severas desde los más variados estamentos y desde las más diversas posiciones ideológicas. Siempre envuelto en polémicas, Pasolini ya había sido expulsado del Partido Comunista Italiano años antes, a causa de un escándalo por conducta inmoral, y condenado a cuatro meses de prisión por anticlericalismo. Nunca dejó de considerarse comunista, como escribe a los que forzaron su expulsión del Partido: “A pesar de vosotros, sigo y seguiré siendo comunista, en el significado más auténtico de la esta palabra” (en Naldini, 1992: 125). Al igual que ocurrió con *Viridiana*, *La Ricotta*, el episodio que Pasolini dirigió —justo antes de realizar *El evangelio según San Mateo*— para la película *Ro.Go.Pa.G.* (Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti, 1963), fue secuestrado por vilipendio a la religión del Estado.

Por eso, *El evangelio según San Mateo* sorprendió a todos y enmudeció a muchos; ahora, el Vaticano proclama sin problemas que es una de las mejores películas sobre Jesucristo del mismo modo que otros leen en ella un manifiesto marxista en contra de la burguesía, o una acerada defensa del “auténtico comunismo”. Pasolini remarcó en su momento una virtud de su película que no debe pasarnos inadvertida:

“He debido narrar el Evangelio desde los ojos de otro que no soy yo, es decir, de un creyente: he hecho un discurso libre indirecto. Esta visión indirecta ha presupuesto una contaminación entre quien cree y quien no cree, y de ella ha surgido una confusión magmática. La investigación técnica, la intuición estilística, ha precedido a la real profundización ideológica. Pero a vosotros se os escapa todo esto. No advertís que he caminado por el filo de la navaja: evitando, por mi parte, una visión sólo histórica y humana y, por parte del creyente, una visión demasiado mítica” (en Naldini, 1992: 263)

Se debe destacar asimismo la importancia que Pasolini concede al silencio y a la ecléctica banda sonora —Bach, Mozart, ritmos étnicos y populares— en su representación ambivalente, mítico-histórica, de los acontecimientos que narra. Un inicio sin diálogos y sin música presenta la anunciación a María, el nacimiento de Jesús, el exterminio de los inocentes y la huida a Egipto. La realidad es sobrepasada por el misterio, incapaz de ser expresado mediante palabras; la pura contemplación es el medio por el que podemos acceder a cierto conocimiento de ese misterio, a esa naturaleza religiosa en la que se origina la Palabra de Dios. Para luego encadenar brillantemente aquellos los sermones que potencian las ideas cristianas que más fácilmente pueden conectarse con las ideas marxistas de solidaridad y justicia.

Fijémonos en la dirección: Pasolini se acerca a Cristo cuando predica, empleando primeros planos que convierten nuestro punto de vista en el de un discípulo más que escucha las parábolas de Jesús. Sin embargo, cuando es apresado la cámara toma una mayor distancia, ya no está cerca del protagonista, ni tampoco está a la altura de los discípulos, está retirada de la acción. No hay a partir de ese momento primeros planos de Enrique Irazoqui, y tanto el juicio ante el Sanedrín como el posterior camino del Calvario, con la cruz a cuestas, son mostrados desde la lejanía; toda la experiencia del dolor físico es narrada rápida y elípticamente, no es subrayada ni remarcada en la diégesis. Pasolini no está interesado en el chivo expiatorio que fundamenta una religión

(Girard, 1986), sino en el revolucionario cuyas ideas pueden transformar el punto de vista de una sociedad campesina y oprimida. En cualquier caso, cabe decir que *El evangelio según San Mateo* no presenta a un Jesucristo completamente divino, pero tampoco a uno absolutamente humano. El Cristo de Pasolini es de carne y hueso, sí, pero se ajusta a la descripción solemne evangélica y no actúa con espontaneidad humana sino con divina determinación. Es a este Cristo al que nos referimos cuando hablamos de un Cristo de “Evangelio y sandalia”.

En el epígrafe sobre cine bíblico escribíamos que *Jesús de Nazaret* podía ser entendida como una reacción contra *El evangelio según San Mateo* y las populares adaptaciones musicales de la biografía de Cristo; sin embargo, quizás sea más acertado decir que a la película que verdaderamente respondía *Jesús de Nazaret* era a *El Mesías*, estrenada un par de años antes de la superproducción de Zeffirelli. *El Mesías*, la última película de Rossellini, no es demasiado conocida ni ha sido extensamente estudiada, pero es una obra original, atrevida y sugerente que da una visión distinta de la vida de Jesucristo. Desde una posición eminentemente filosófica y reflexiva, al cineasta italiano le interesa retratar la gestación de una religión en tanto que exterioridad; es por ello por lo que dedica un prólogo que narra brevemente la historia de las guerras tribales de los patriarcas de Israel, violencias desatadas por motivos religiosos. Y es en ese contexto en el que Cristo, como promesa del final de la violencia y de la llegada de la paz, se erige en figura trascendental.

A Rossellini no le preocupa especialmente si su Jesús resulta demasiado humano, o demasiado divino, o si representa un estadio intermedio entre ambos, sino que su objetivo es discutir la supervivencia y el desarrollo, y en el fondo la validez, de su mensaje. Hay en la película magníficas ideas y soluciones cinematográficas para narrarnos hechos ya conocidos. Esta vez son los apóstoles los que predicán entre los fieles las enseñanzas y los sermones atribuidos a Jesucristo en los evangelios, y así se propaga el mensaje, a través de ellos una vez que Él ya no está. Son sus seguidores quienes cuentan los milagros, suspendiendo el juicio sobre la verdad o la falsedad de los mismos (no los vemos y, por tanto, permanecen como una cuestión exclusiva de la fe). El italiano sigue ajustándose a los presupuestos neorrealistas que permiten la multiplicidad de interpretaciones en tanto que no privilegian ninguna más que la que hay ante los ojos —que en este caso, son palabras. Como él mismo comenta sobre sus

intenciones al realizar la película: “I do not want to invent, or to interpret the Old and New Testaments —but just to present it in “quotes””¹⁸⁰ (en Reinhartz, 2007: 23).

Por medio de la dirección, aparentemente descuidada, nos mantiene prácticamente siempre alejados de la acción. Abundan los planos generales y abiertos, en detrimento de los primeros planos, y la mayoría de las escenas se resuelven con un mínimo número de planos. Muchas veces, importan más los que escuchan que los que hablan. La última cena es una de las escasas secuencias que se construye sobre primeros planos y posee gran intensidad dramática: la cámara sigue el pan y el vino que reparte Jesús a los apóstoles, y observamos en continuidad como todos comen y beben, en orden estricto, uno tras otro (subrayando, de nuevo, la relevancia de aquellos que continuarán el mensaje, de aquellos que más adelante celebrarán la Eucaristía allí constituida). En la introducción del imprescindible libro sobre Roberto Rossellini de José Luis Guarner, François Truffaut dedica unas elogiosas palabras al maestro italiano, que consideramos oportuno reproducir al concluir este apartado, y que ayudan a comprender un poco mejor este singular acercamiento a la historia de Jesucristo:

“Rossellini es uno de los raros cineastas que prefieren la vida al cine, la realidad a la ficción, la reflexión a la inspiración, el hombre al actor, el contenido al continente, y que su obra es la de una inteligencia libre que querría ayudar a los demás hombres a ser más inteligentes y más libres” (1985: 11-12)

3.3.5. El misterio y la blasfemia

Misterio es todo aquello que permanece en la oscuridad, que carece de explicación, pero que es fuente de sentido. El misterio fundamenta el dogma de una religión, aquello inaccesible a la razón y que sólo puede ser verdaderamente considerado como objeto de fe; una blasfemia es una expresión irreverente o injuriosa hacia lo sagrado; una herejía es una creencia o doctrina contraria a los dogmas de fe de una religión.

El cine trascendental, en su búsqueda y exploración de lo religioso —así como en su crítica a la religión oficial que acabamos de ver— ha sido acusado en numerosas ocasiones de blasfemo y herético. La reflexión sobre el misterio presente en este cine es

¹⁸⁰ “No quiero inventar ni interpretar el Antiguo y el Nuevo Testamento —sólo presentarlos a través de citas”.

profundamente libre e individual, fruto de las inquietudes personales de cada cineasta. La necesidad de estos autores les lleva a plantear preguntas incómodas, difíciles, que no todo el mundo está dispuesto a escuchar; es por ello que la polémica siempre ha acompañado al cine trascendental.

Conviene repasar sucintamente ideas y opiniones de los propios cineastas y de teóricos que han analizado sus obras al respecto de estas controversias. Por ejemplo, Dreyer ha sido comúnmente citado como paradigma de cine cristiano y su obra parece, a primera vista, de las menos polémicas dentro de este cine. Sin embargo, ya hemos indicado anteriormente el fuerte componente crítico presente en sus películas y la existencia en las mismas de interesantes ambigüedades en lo que al fenómeno religioso se refiere. Dreyer, hijo ilegítimo de un potentado danés y de una campesina sueca, se crió en una familia luterana, si bien sus padres adoptivos no tenían rígidas creencias religiosas; es más, ni siquiera eran practicantes (Vidal Estévez, 1997: 19). Aún así, es cierto que la imagen que gran parte de los espectadores y buena parte de los críticos e historiadores de cine tienen de Dreyer es la imagen del creyente fervoroso que proviene de una familia con fuertes convicciones:

“Dreyer, como más tarde Tarkovski, es un creyente, y para él Dios tiene un tipo de presencia, no material, pero que es contrastable en el mundo: la actitud de muchas personas, la necesidad de explicar de forma esperanzadora hechos que de otro modo nos conducirían a la angustia (...). Dreyer cree en los milagros, se puede resucitar a un muerto y por lo tanto aborda esa historia con convicción, dotando de verosimilitud narrativa lo que para otros muchos no es más que pura fantasía: necesidad de creer más que la mencionada convicción” (Sánchez González y Sanz, 2007: 363-364)

Manuel Vidal Estévez realiza una lectura sustancialmente distinta de *La Palabra*. Dreyer cuestiona los fundamentos religiosos que sostienen la conciencia del individuo, posiblemente porque, a pesar de lo que pueda parecer en un primer momento, lo que más interesa a Dreyer —como señalaba Schrader en su comparativa entre la Juana de Bresson y la del danés— no es la divinidad sino la humanidad de sus personajes:

“De lo que Ordet habla no es sino justamente de la situación en la que se encuentra el sujeto una vez ha perdido la apoyatura ontológica, epistemológica y ética que tenía en Dios, pérdida provocada por la irrupción de la razón, o, si se prefiere, por la modernidad. Es en

esta situación de vacío en la que *flotan* todos sus personajes, incapaces por completo de vivir sin Dios e incapaces por completo de devenir simplemente humanos” (Vidal Estévez, 1997: 290)

Por su parte, el cine de Bresson podría dar lugar a acaloradas polémicas; si no lo hace más a menudo es por su vocación anti-comercial, por su status de culto, y por la exigencia que plantea su visionado a casi cualquier tipo de público, no porque sus implicaciones teológicas y filosóficas sean pequeñas. En muchos momentos, *Diario de un cura rural* parece erigirse como un alegato a favor del suicidio como último modo de entregarse a Dios —tal es la resolución de la condesa, después de haber sido convencida por las palabras del sacerdote acerca de la grandeza y bondad de Dios. Es ésta otra de las formas en las que se expresa la metáfora del cuerpo como cárcel del alma, comentada anteriormente, y es que el suicidio es un tema recurrente en la obra del director francés; no sólo aparece en *Diario de un cura rural*, también, y más explícitamente, se presenta en *Al azar de Baltasar* (*Au hasard, Balhasar*, 1966), *Mouchette* (1967) y *Una mujer dulce* (*Une femme douce*, 1969) —y en *El diablo, probablemente* (*Le diable probablement*, 1977) Charles también se suicida, aunque no sea su mano la que empuñe el arma. En otros sentidos, el carácter herético de las películas de Bresson ha sido ya precisado:

“Bresson no puede ser asociado a ninguna herejía en especial; es un hereje de pies a cabeza. Sus técnicas de retrato provienen de Bizancio; su teología de la predestinación, la libre voluntad y la gracia, nace del jansenismo; su teoría estética parte de la escolástica. A cada una de las tradiciones le aporta las virtudes de las otras y al cine le aporta las virtudes de las tres. Quizá por ello ninguna confesión religiosa ha corrido a estrechar en sus brazos las películas aparentemente religiosas de Bresson: todavía no han entendido de qué tipo de hereje se trata” (Schrader, 2008: 132)

Antonio Rivera García, no obstante, critica esta interpretación de la obra de Bresson en la que se oponen las tres grandes derivas del cristianismo (la Iglesia oriental, el catolicismo y la Reforma). Lo que le discute es la comparación entre los modelos y los iconos bizantinos y que explique su estética acudiendo a la escolástica, no el carácter jansenista de su obra, que es indiscutible. En primer lugar, los modelos se agotan en cada película, Bresson no los reutiliza, pero los rostros bizantinos de los Santos se

reproducen sin apenas variaciones, y mientras que los primeros tienen carácter exhibitivo, los segundos sentido cultural. En segundo lugar, Rivera García recuerda que la imagen escolástica que permite representar conceptos abstractos y sobrenaturales está muy alejada de los presupuestos de Bresson, y “podría defenderse incluso que nos encontramos ante un director iconoclasta” (2002: 141); nosotros hemos mencionado en nuestro comentario sobre *El diario de un cura rural* la posibilidad de la existencia de una iconoclastia bressoniana, lo que ya tendría un carácter herético para el catolicismo.

El jansenismo, precisamente, es una división del catolicismo imbuida de teología calvinista, desde la que se entiende que la gracia no es universal y que existe la predestinación: Dios ya ha elegido o salvado a unos y condenado a otros —las interpretaciones de *Un condenado a muerte se ha escapado* a las que hemos recurrido antes apuntan en ese sentido. Según Rivera García, esta es la única tradición pertinente desde la que cabe interpretar el cine de Bresson: “[La paradoja teológica] afirma que la predestinación del creador se convierte en la causa de la libertad cristiana, de la liberación de las afecciones pecaminosas. Pues bien, algo parecido sucede en el *cinematógrafo*: el orden impuesto por el creador, por el cineasta, favorece igualmente la libertad del espectador” (*ibidem*: 145). Y no hay contradicción en este orden jansenista del cinematógrafo porque la libertad del creador, su poder sobre el destino —como la libertad y el poder del cineasta— es muy distinta a la libertad del individuo —que, como espectador, ejerce un juicio (la libertad del espectador no se reduce a un ejercicio de libertad pasiva, a un juicio crítico). El cine de Bresson se aproxima al misterio a través de la cuestión de la gracia y de la predestinación; de la salvación y de la muerte.

Es lógico y comprensible que el primer acercamiento a lo trascendente se produzca, en la mayoría de los cineastas, a partir de la reflexión sobre la muerte. Ingmar Bergman es un autor obsesivo —criado, él sí, en una familia con fuertes convicciones religiosas y cuyo padre era un estricto pastor protestante— que ha volcado en el cine todas sus neurosis, y el misterio y el dolor son inherentes a sus películas. Una de sus películas más celebradas y, relativamente, amables como es *Fresas salvajes* comienza con el protagonista sobrecogido por un sueño en el que ve su cadáver. El drama moral y la crisis de fe vuelven a estallar en la atormentada conciencia del pastor de *Los comulgantes* ante el suicidio de un hombre al que no pudo ayudar. El dios de *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961) al que Karin, la chica con problemas mentales,

espera ver cara a cara es en realidad una araña que intenta violarla: “La puerta se ha abierto, pero el Dios que ha salido era una araña; tenía seis patas y se desplazaba rápido por el suelo; luego vino hacia mí y he visto su rostro repugnante, lleno de maldad, y se subió sobre mí y trató de entrar en mí, pero yo me he defendido”. *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) también está atravesada por la enfermedad y por el sexo en un marco en el que la comunicación entre las hermanas protagonistas nunca llega a darse verdaderamente.

En esta trilogía del silencio de Dios —*Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*— el cineasta sueco no quiere probar tanto la inexistencia de un ser supremo como la imposibilidad de conocerle, de hablar con Él o de escuchar sus respuestas. Nuestra impotencia pasa por tanto a ser su impotencia, y de ahí el pesimismo de estas películas. La mirada de Bergman no es atea ni creyente, es profundamente escéptica. Escribe Daniel Narváez Torregrosa que ni en esta trilogía del silencio “puede distinguirse claramente si se trata de una ausencia de Dios o un alejamiento voluntario del hombre” (2008: 150). E incluso, pese a todo, hay lugar en su obra para el milagro; al menos en *El manantial de la doncella*: poética imagen final del agua brotando, símbolo de vida, en el lugar donde murió la doncella profanada. *El Séptimo Sello* y *Gritos y susurros* también se construyen sobre el hecho —y el enigma— de la mortalidad, pero mientras que la primera constituye una honda reflexión de carácter filosófico sobre como el ser humano afronta la muerte, *Gritos y susurros* es una historia emocional, visceral.

Las protagonistas de *Gritos y susurros* son cuatro mujeres muy diferentes. Karin y Maria se han reunido con su hermana Agnes en una vieja mansión familiar; Agnes sufre una enfermedad mortal —un cáncer de matriz— y la única que verdaderamente cuida de ella es su sirvienta, Anna. Durante el tiempo que las hermanas comparten, afloran entre ellas viejos miedos y temores, celos. Bergman analiza la influencia que la muerte ejerce sobre sus personajes —y la incapacidad de Karin y Maria para afrontarla, al contrario que Anna— así como también otra serie de temas recurrentes en su obra: la incomunicación, los problemas conyugales, la soledad, etc. Maria, hermosa y sensual, se parece muy poco a Karin, fría y dominante. Maria mantiene aventuras extramatrimoniales y la automutilación genital es la respuesta de Karin a su insatisfacción. Por otra parte, nunca llega a explicitarse realmente si Agnes y Anna son

amantes, o si Anna es como una madre para Agnes, que le ama y protege: recordemos la poderosa imagen de estos dos personajes que compone Bergman inspirándose en *La Piedad*, y la distante relación narrada en flashbacks de la pequeña Agnes con su madre —interpretada por la misma actriz que interpreta a Maria, Liv Ullmann.

Ambas ideas son compatibles y, en cualquier caso, la dinámica de la sexualidad define en gran medida esta película, que tiene también escenas absolutamente terroríficas, como aquella en la que Agnes vuelve después de muerta al mundo de los vivos para arrastrar a sus hermanas con ella. En realidad, el desarrollo del cáncer y el progresivo empeoramiento de Agnes es narrado como si se tratase de una posesión demoníaca; no es de extrañar que films posteriores de terror tomen prestadas ideas de Bergman —recordemos, por ejemplo, que la película de Wes Craven *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, 1972) es un *remake* bastante libre de *El manantial de la doncella*.

Para el crítico Roger Ebert, *Gritos y susurros* es “el modo en que Ingmar Bergman trata la repugnancia que siente por sí mismo, y su envidia hacia aquellos que tienen fe” (2006: 183). Al final de la película, después de que Agnes, definitivamente, muera, Anna es despedida inmisericordemente por el resto de la familia. Sin embargo, *Gritos y susurros* concluye con una imagen feliz, evocada por Anna al leer el diario de Agnes: la de las cuatro mujeres protagonistas paseando alegremente por el jardín, en un día soleado. Ebert continúa su reflexión:

“El recuerdo de Anna es la gratitud de Agnes por afrontar el dolor y la muerte. Cuando Karin y Maria lleguen a la víspera de sus propias muertes, creemos, no tendrán a nadie, se hallarán con las manos vacías ante el olvido. Bergman ha dejado claro a partir de sus otras películas que él se siente imperfecto, a veces cruel, un pecador. La fe de Anna es la fe de una niña, perfecta, sin preguntas, y él la envidia. Podrá ser cierto que es inútil, pero es mejor que morir sin esperanza” (*ibidem*: 186)

Sobre *Gritos y susurros*, el propio Bergman escribió:

“Creo que la película —o lo que sea— esta compuesta de este poema: una persona muere, pero se queda detenida a mitad de camino, como en una pesadilla, y pide ternura, piedad, liberación, cualquier cosa, coño. Hay allí otras dos personas y sus acciones y pensamientos

están en relación con la muerta, no-muerta, muerta. La tercera la redime acunándola hasta darle sosiego, acompañándola en su camino” (2007: 86-87)

Pasolini también ha dejado escrita, además de filmada, su fijación por la muerte: “Para mí la muerte es el máximo de lo épico y del mito. Cuando hablo de mi tendencia a lo sagrado, lo mítico y lo épico, debería decir que ésta sólo puede ser completamente satisfecha por el acto de la muerte, que me parece el más mítico y épico que existe” (en Naldini, 1992: 236). Pensemos en *Teorema*; película provocativa, que puede considerarse blasfema en tanto que realiza una lectura alternativa y polémica de la venida de Dios al mundo. En palabras de Pasolini, *Teorema* es “una historia religiosa: un dios que llega a una familia burguesa: bello, joven, fascinante, con los ojos azules. Y ama a todos” (*ibidem*: 290).

Terence Stamp interpreta a ese joven fascinante que trastoca y transforma la vida de la familia protagonista. El recién llegado mantiene relaciones sexuales con la mujer, el marido, el hijo, la hija y la sirvienta, y se vuelve parte imprescindible de sus vidas, dadora o destructora de sentido; presencia reveladora, en todo caso. Cuando se vaya, de la misma manera que vino, súbitamente, la familia reaccionará de diversas formas a su ausencia: el sexo, la locura, el arte, la muerte y el ascetismo. Para Stamp —que afirma que de todas las películas en las que ha participado, *Teorema* es sobre la que más le han preguntado— Pasolini no era un verdadero cineasta sino que, al dirigir *Teorema*, hacía algo más que cine: “He was doing something better. He was using the camera to write poetry”¹⁸¹ (en Cousins, 2002: 83). El propio Pasolini analiza alguna de las ideas más sugerentes de su película:

“Dios es el escándalo. Cristo, si volviera, sería el escándalo; lo fue en sus tiempos y lo sería hoy. Mi desconocido —interpretado por Terence Stamp, explicitado por la presencia de su belleza— no es Jesús insertado en un contexto actual y tampoco es Eros identificado con Jesús; es el mensajero de Dios compasivo, de Jehová, que a través de una señal concreta, una presencia misteriosa, priva a los mortales de su falsa seguridad. Es el Dios que destruye la conciencia tranquila, adquirida a poco precio, al amparo de la cual viven o más bien vegetan los bienpensantes, los burgueses, con una falsa idea de sí mismos” (en Naldini, 1992: 296)

¹⁸¹ “Estaba haciendo algo mejor. Estaba usando la cámara para escribir poesía”

Teorema es una compleja película por momentos inaccesible en la que el silencio, de nuevo, es un protagonista más. En ella, el poder de las metáforas es indiscutible aunque a veces éstas sean impenetrables. Quizás, como decía Stamp, *Teorema* está más cerca de la poesía que del cine. Aaron Sultanik relaciona la obra de Pasolini con la de Bergman:

“Like Bergman but in a far more radical style, Pasolini attempts to symbolize the vacuity of modern life by dispensing with the artifices of drama and art. (...) To accept *Teorema* as art is to overlook not only the complex emotions and ideas necessary to any statement on the human condition, but also to simplify religion to its most simple, repressive denominator: belief as ignorance”¹⁸² (1986: 247)

Parte de esta crítica es la que asumirán cineastas como Alejandro Jodorowsky —la divinidad, la humanidad y la religión como política burguesa, imperialista y sustentada en la ignorancia popular son exploradas a través de una potente imaginería visual en el drama surrealista *La Montaña Sagrada* (1973)— y que ya estaba presente en Buñuel. *El ángel exterminador* (1962) es la historia de unos burgueses atrapados, literalmente, en el salón de una mansión durante una cena, que finaliza con una subyugadora secuencia que muestra a cientos de personas encerrados en una iglesia y, a las puertas de la misma, en el exterior, un rebaño de corderos. Según Octavio Paz, la idea presente en todas las películas de Buñuel, pero más visible en *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930) y *Viridiana*, es que “todos nuestros crímenes son los crímenes de un fantasma: Dios. El tema de Buñuel no es la culpa del hombre, sino la de Dios” (2000: 117).

Su obra es, por ello, profundamente moral, aunque Dios no sea la causa primera en el universo buñueliano: “Fue el surrealismo quien me reveló que, en la vida, hay un sentido moral que el hombre no puede dejar de tomar. A través de él descubrí por primera vez que el hombre no era libre” (Bazin *et ál.*, 2008: 28). Y precisamente porque es la obra moral (sobre el bien, el mal y la libertad) de un hombre educado en un ambiente intensamente católico, ha podido ser entendida —o malinterpretada— como una obra cristiana, pese a la idea última de Octavio Paz que acabamos de apuntar. Películas como *Viridiana*, *Nazarín* y *La Vía Láctea* (*La voie lactée*, 1969) han recibido

¹⁸² “Al igual que Bergman pero con un estilo más radical, Pasolini intenta simbolizar el vacío de la vida moderna prescindiendo de los artificios del drama y del arte. Aceptar *Teorema* como arte es pasar por alto no sólo las emociones complejas y las ideas necesarias para cualquier declaración sobre la condición humana, sino además simplificar la religión a su denominador más básico y represivo: la creencia como ignorancia”

premios y menciones de organizaciones y colectivos cristianos (la primera incluso a pesar del escándalo que generó y del rechazo del Vaticano en el momento de su estreno). Normalmente, Buñuel se mantenía al margen de las discusiones sobre su obra, aunque escribe sobre estos debates en su autobiografía, *Mi último suspiro*, en referencia a *La Vía Láctea* (película episódica que presentaba herejías históricas, la mayor parte recogidas en la obra de Menéndez Pelayo *Historia de los heterodoxos españoles*): “Carlos Fuentes veía en ella una película combativa, antirreligiosa, mientras que Julio Cortázar llegó a decir que la película le parecía pagada por el Vaticano. [...] A mis ojos, *La Vía Láctea* no estaba a favor ni en contra de nada. [...] Era un paseo por el fanatismo” (2009: 289).

Buñuel, ateo gracias a Dios, concede una gran importancia al misterio en todas sus películas. Muchos elementos que sirven para hacer avanzar la trama, para definir a los personajes o incluso para dar comienzo a la acción narrativa no significan nada y pueden significarlo todo; que funcionen simultáneamente como elementos cómicos, irónicos e inquietantes se debe a que Buñuel no hace ningún esfuerzo por explicarlos y, como misterios, desafían la racionalidad del espectador: ¿Por qué los invitados a la cena de *El ángel exterminador* no pueden irse? ¿Por qué los personajes de *El discreto encanto de la burguesía* nunca pueden comenzar a cenar? ¿Qué contenido oculta la cajita que uno de los clientes abre ante el asombro de Séverine en *Belle de jour*? ¿Qué único sentido incuestionable puede tener la espléndida colección de absurdos que es *El fantasma de la libertad* más que rendir homenaje al misterio?

El misterio, convertido poco menos que en objeto de culto por el cineasta aragonés, debe ser preservado; la ciencia, en su afán por reducirlo, es “presuntuosa, analítica y superficial. Ignora el sueño, el azar, la risa, el sentimiento y la contradicción, cosas todas que me son preciosas” (*ibidem*: 204). Buñuel cree en el azar, no en Dios, pero su posición de aceptación y sumisión ante el misterio es similar a la de un creyente: “El ateísmo —por lo menos el mío— conduce necesariamente a aceptar lo inexplicable. Todo nuestro Universo es misterio”. El cineasta aragonés indica lo que le diferencia de un creyente: “Entre los dos misterios, yo he elegido el mío, pues, al menos, preserva mi libertad moral”. La actitud moral, el valor de la conciencia individual sobre las masas, es por ello un tema fundamental en la obra del director, muy crítico con el cristianismo en tanto que religión instigadora de violencias e institución represora del individuo,

línea de pensamiento que ha reflejado en su cine: “En alguna parte entre el azar y el misterio, se desliza la imaginación, libertad total del hombre. Esta libertad, como las otras, se ha intentado reducir, borrar. A tal efecto, el cristianismo ha inventado el pecado de intención” (*ibídem*: 205). Esta libertad, esta fe ciega de Buñuel en la imaginación, le convierte en un renegado, como escribió Paul Schrader en una crítica de *Los olvidados*: “Luis Buñuel is a renegade from traditional cinema; he is a renegade from film financing, a renegade from the happy ending, a renegade from the star system, a renegade from the moral finale”¹⁸³ (Schrader, 1965).

Las películas de Roberto Rossellini también han generado debates similares a las de Buñuel: por un lado, son obra de un ateo declarado, por otro, tienen un inmenso valor moral y admiten una manifiesta lectura cristiana, propia de los que se han formado y educado en esa religión. Por ello el adjetivo de polémicos siempre les ha acompañado. Como ya hemos señalado, el romance entre Rossellini e Ingmar Bergman escandalizó a la sociedad de su tiempo, pero el director italiano ya había sido objeto de las críticas de los sectores más puritanos y conservadores al realizar *El amor* (*L'Amore*, 1948), una película dividida en dos episodios en la que el segundo de ellos, *Il miracolo*, fue tildado de blasfemo: una mujer indigente (Anna Magnani), dominada por una especie de histeria religiosa, cree conocer a San José (interpretado por el cineasta Federico Fellini, guionista de la historia), para después quedarse preñada por obra y gracia del Espíritu Santo. No pasa por su cabeza —y sí por la de sus vecinos, quienes convertirán el resto de sus días en un martirio— que el hijo que espera no es el Hijo de Dios, sino el fruto de la violación que sufrió, anestesiada por el alcohol, por un campesino que poco tenía de santo.

Hay un valor religioso y cristiano en sus películas, del que ya otros se han ocupado; Alain Bergala apunta que los tres temas en torno a los cuales gira obsesivamente su obra son la confesión, el escándalo y el milagro, y cada uno de ellos representa un modo a través del cual la verdad puede emerger: “La verdad puede ser arrebatada, forzada (la confesión), revelada (el milagro) o aparecer como consecuencia de una violenta sacudida (el escándalo)” (2000: 16). Por eso, y como a partir de este trabajo desarrolla Rodríguez Panizo (2001: 26-27), los guiones de Rossellini admiten una interpretación

¹⁸³ “Luis Buñuel es un renegado del cine tradicional; es un renegado de la financiación, un renegado del happy ending, un renegado del star system, un renegado de las moralejas”

teológica. Por ejemplo, *Ya no creo en el amor* (*La Paura*, 1954), en la que una mujer casada recibe amenazas para que confiese su infidelidad, chantajeada sin saberlo por su propio marido, es un ejemplo de construcción cinematográfica en torno al primero de los elementos; en *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953) y en *Stromboli, tierra de Dios*, consideraríamos por encima de cualquier otro el segundo tema; *Europa 51 y Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1948), serían paradigmáticos respecto al tercero y último. Mientras que en *Te querré siempre*, el milagro funciona a la perfección como una metáfora de la solución a una crisis matrimonial, en *Stromboli* el milagro ocurriría al final, al borde del volcán de la isla italiana, cuando Karin, la protagonista, presumiblemente encuentra la fe. Tal es el pensamiento de Scorsese, quien afirma, en su película documental *Mi viaje a Italia* (*Il mio viaggio in Italia*, 1999), que *Alemania año cero* trata sobre la pérdida o la ausencia de fe, *Stromboli* sobre una mujer que descubre la fe y *Francisco jugar de Dios* sobre la experiencia de la fe.

Sin embargo, no todo el mundo ve con tanta claridad que se produzca tal discurso a favor de la fe y de la creencia, en concreto en *Stromboli*: “Las palabras finales de Karin invocando a Dios nos parecen más de angustia ante el silencio de Dios, un grito desgarrado por su ausencia, que la expresión de un sentimiento religioso”, escribe Enrique González Gallego (2009: 73), de igual modo que apunta José Luis Guarner:

“[*Stromboli*] se limita a ser el fiel testimonio de una crisis, a contemplar su estallido, a certificar su existencia. El final queda provocativamente abierto al espectador: las gaviotas de la imagen final parecen celebrar tanto la libertad como la belleza del mundo, de la naturaleza, de esa *terra di Dio*” (1985: 70)

Lo que aquí se expresa es, en una plenitud pocas veces conseguida en cine, el misterio. Encontramos en *Stromboli* una interpretación mucho más compleja e interesante de la esfera de lo religioso que en otras películas con interés teológico. Rossellini no parece adherirse, más allá de las inevitables referencias culturales y contextuales, a un típico discurso cristiano. Guarner también hace hincapié en esta idea: “La película es mucho más panteísta que católica. [...] Desde el momento en que [Karin] reconoce su esclavitud con respecto al escenario, en cierta manera se libera” (1985: 69). Diríamos que mientras que Buñuel rinde culto al misterio en su dimensión azarosa y absurda, Rossellini lo venera a través de la naturaleza. Pero es que

las referencias al misterio impregnan todos los estratos de la película; Bergala rememora una escena anterior —aquella en la que Karin intenta hablar con un niño de la isla y éste, incomprensiblemente, inesperadamente, rompe a llorar— para explicar que toda “la obra de Rossellini está salpicada de estos planos en los que un personaje se enfrenta al misterio de otra especie, de otra cultura, de una realidad que no puede comprender” (2000: 19).

En cualquier caso, antes que aceptar una interpretación definitiva al respecto, podemos afirmar que el carácter ambiguo de la aproximación al misterio en el cine de Rossellini y en el de los otros autores aquí citados es lo que constituye una primaria y fundamental distinción con otras películas más convencionales. Deleuze recurrió también a *Stromboli* para ilustrar la modernidad cinematográfica, aquella que supera la imagen-movimiento en forma de imagen-tiempo y en la que el vínculo sensomotor se ha roto: la narración se viene abajo, situándonos en una situación óptica o sonora pura, aquella rebotante de intensidad en la que los personajes, como Karin ante el volcán, carecen de respuestas (Deleuze, 1996: 85).

PARTE III

Lo santo y lo violento en la obra de
Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader,
Abel Ferrara y Lars von Trier

1. Cine, religión y posmodernidad

Las películas tienen un lugar en la historia: todas ellas están vinculadas al tiempo cultural en el que se producen. A su vez, los espectadores también ocupan un lugar en la historia: todas las interpretaciones se enmarcan en una tradición concreta. Cuando en la parte teórica nos referíamos al espacio libre de juego del arte —de la experiencia estética que también se puede dar con el visionado de una película— no queríamos decir que los participantes o co-jugadores fueran libres sino que el diálogo que se establece entre ellos es potencialmente ilimitado. La obra de arte siempre tiene un carácter abierto a la interpretación, si bien toda obra responde a unas condiciones históricas de producción y todo espectador lo es siguiendo unas directrices o pautas que no dependen de él.

Por poner un ejemplo de la historia precedente: la segunda versión de *Los diez mandamientos* es tanto una superproducción de Hollywood como un producto cultural de la Guerra Fría, y nuestra interpretación está orientada tanto por las expectativas del género épico-bíblico con el que la asociamos como por la supuesta diferencia que existe entre ella y las películas de estilo trascendental analizadas por Paul Schrader (en base a esas expectativas y diferencias hemos prestado atención antes a unos elementos que a otros). Nuestra aproximación pretendía poner de relieve uno de los modos en los que el espectador se encuentra con la religión en el cine. La película podría habernos servido igualmente para ilustrar las características del clasicismo cinematográfico o para explicar el hoy desaparecido sistema de estudios pero también, cabría señalar, lo que sabemos del sistema clásico de estudios nos podría servir para explicar la película y su estructura formal —y lo mismo ocurre con la lucha ideológica y el conflicto comunismo-capitalismo en el que la enmarcamos (la película es una representación de la Guerra Fría que puede ayudarnos a comprender el conflicto y, al mismo tiempo, quien conoce bien el conflicto puede ver la película de manera distinta al que apenas lo conoce). Asimismo, una interpretación de nuestra interpretación pondría de relieve tanto unos intereses personales como el carácter común de las estrategias discursivas y argumentativas que estamos empleado. Es decir, la significación no es única ni exclusiva, el conocimiento se asemeja más a una red que a un camino y, en cualquier caso, éste siempre se da en un marco social de experiencias compartidas.

Un marco social de experiencias compartidas puede delimitarse e investigarse. Una historia de la violencia y de la religión en el cine, el horizonte que ya hemos escrito, era el primer marco general e indispensable de nuestra investigación; horizonte hacia el que orientarnos y horizonte hacia el que orientar las obras de Abel Ferrara, Paul Schrader, Martin Scorsese, Paul Verhoeven y Lars von Trier. No obstante, hay otro marco más concreto e inmediato que compartimos, como analistas, con esas películas que nos hemos propuesto analizar. Es el marco de la posmodernidad.

1.1. La religión de la posmodernidad

La posmodernidad es el término que de modo más inmediato designa, desde Jean-François Lyotard¹⁸⁴, la época cultural de la sociedad postindustrial, llamada también sociedad de la información y sociedad de los medios de comunicación de masas, según qué aspecto se quiera subrayar, pero que en cualquier caso se hace cargo de la transformación profunda de la sociedad industrial acaecida en el siglo XX (*grosso modo*, el capitalismo pasa del modelo de la fábrica y de la producción al de las tecnologías de la información y el consumo, la figura del obrero industrial se diluye con la preeminencia del sector servicios, etc.). En el arte y en la sociología, el debate sobre la posmodernidad se localiza nítidamente en los años ochenta y noventa, si bien la posmodernidad filosófica se había gestado un siglo antes en la obra de Nietzsche (Vattimo, 2007: 145) y a finales de los años sesenta el posestructuralismo había situado en el centro del tablero académico y crítico sus atributos principales: el cuestionamiento de la realidad a partir del lenguaje, la quiebra del significado, la aceptación de una multiplicidad de voces y la desconfianza frente a teorías y discursos occidentales.

Lo posmoderno, simplificado al máximo, es, según Lyotard “la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (1987: 4). La ciencia ya no es depositaria de verdad sino que es un discurso más, u otro juego del lenguaje, al que la tradición ilustrada confirió legitimidad y univocidad en pos de una gran narración (el progreso, la creación de riqueza, la revolución de los trabajadores, etc.) en la que ahora no hace falta creer: por un lado, la lógica del capitalismo es una lógica de la inmediatez en la que lo valioso es

¹⁸⁴ Su libro, *La condición postmoderna* (1987) fue publicado por primera vez en 1979 pero el término ‘postmoderno’ se había aplicado ya décadas antes a un estilo arquitectónico.

“el disfrute individual de bienes y servicios” (*ibídem*: 32) y, por otro, somos conscientes de que los juegos del lenguaje¹⁸⁵ no se legitiman unos a otros, sino que se despliegan en el tiempo y en la historia, añadiéndose a una larga lista para ocuparse de distintos órdenes de la vida¹⁸⁶. A su vez, para Baudrillard, el otro autor por excelencia de la posmodernidad, esta época es la del “simulacro” y en ella los principales bienes de consumo son simbólicos, lo cual no impide (más bien al contrario) que estemos asistiendo a “una destrucción de significado sin precedentes” (Lyon, 2009: 42). A principios de los años ochenta, Baudrillard lleva la crítica del lenguaje de Derrida al ámbito de la imagen en la sociedad postindustrial, haciendo notar que la televisión (y luego internet) elimina las barreras entre lo real y lo virtual y que tampoco en la imagen y en la simulación existe ya distinción entre el objeto y su representación:

“Algo ha cambiado, y el período de producción y consumo fáustico, prometeico (quizás edípico) cede el paso a la era «proteínica» de las redes, a la era narcisista y proteica de las conexiones, contactos, contigüidad, *feedback* y zona interfacial generalizada que acompaña al universo de la comunicación. Con la imagen televisiva, ya que la televisión es el objeto definitivo y perfecto en esta nueva era, nuestro propio cuerpo y todo el universo circundante se convierten en una pantalla de control” (Baudrillard, 2006: 188).

Para los posmodernos, esta era “proteínica” nos hace plenamente partícipes de aquello que Nietzsche ya apuntó: no hay hechos sino sólo interpretaciones. Posiblemente esta mediada concepción del mundo es la que explica que de los humanos imaginados como máquinas en la sociedad industrial —los obreros en la cadena de montaje de *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936)— pasásemos a las máquinas imaginadas como humanos en la sociedad postindustrial —los replicantes

¹⁸⁵ De Ludwig Wittgenstein (2008) toma Lyotard la idea de los “juegos del lenguaje”. El lenguaje del ser humano se asemeja, según el filósofo austriaco, a una vieja ciudad que se amplía, con multitud de calles, plazas y recovecos, barrios antiguos y nuevos, con mansiones y casas rehabilitadas, de tal modo que nunca transitamos por la misma ciudad ni sus límites pueden reconocerse (¿a partir de cuántas casas o calles una ciudad es una ciudad?). Como en la vieja ciudad, en la interacción social se entrecruzan lenguajes diferentes (varios de ellos nuevos) que obedecen a reglas diferentes, a pesar de formar parte de la misma urbe —Lyotard cita el del simbolismo, el de la notación infinitesimal, los lenguajes-máquinas, el lenguaje del código genético, etc.

¹⁸⁶ El pensamiento de Lyotard en relación a los juegos del lenguaje y a la ausencia de una fuente de legitimación (una autoridad) externa al propio lenguaje (una esencia, un absoluto) colinda a su vez con el de Derrida: “La nostalgia del relato perdido ha desaparecido por sí misma para la mayoría de la gente. De lo que no se sigue que estén entregados a la barbarie. Lo que se lo impide es saber que la legitimación no puede venir de otra parte que de su práctica lingüística y de su interacción comunicacional” (Lyotard, 1987: 34).

de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). La afirmación de un sujeto definido como tal porque interpreta, la ausencia de referencias (sobre todo éticas), y el avance de la medicina y la tecnología conforman la base de una posmodernidad en la que una sensación de decadencia puede convivir con una celebración de lo superficial (curiosamente, tanto de lo instrumental como de lo ornamental); entre las posibilidades de la realidad virtual y los sueños de los *cyborgs*, el espacio en el que se piensa la humanidad se restringe más que nunca a la apariencia y al espectáculo —el cuerpo semidesnudo de la replicante-*stripper* Zhora (Joanna Cassidy), yacente sobre los cristales rotos de un escaparate comercial, puede verse como otra indicativa imagen al respecto (difícilmente podemos cuestionar la pertinencia de que el sociólogo David Lyon comience su libro *Postmodernidad* con un capítulo dedicado a la película de Scott). El narcisismo y la estetización de la vida son señas posmodernas; en el arte, el pastiche, la parodia, el *kitsch* y, en general, el eclecticismo vacuo ganan el terreno cedido por las vanguardias que, al integrarse en un canon (o en un mercado de masas), perdieron el efecto subversivo y provocador.

No tan escandalosa como ese arte de vanguardia, la posmodernidad fue (y es) mirada con suspicacia y recelo en el ámbito académico. El rechazo del método y la enérgica afirmación de la subjetividad, su carácter lúdico y a la vez desesperanzado, la prosa recargada y casi oscurantista dirigida a glosar por igual la “alta” cultura y la cultura “popular”; todo ello contribuyó a su fama de moda sospechosa, a su definición como un vasto conglomerado de actitudes iconoclastas —en su desprecio a la autoridad— e idólatras —en su fascinación por la imagen y el cuerpo— que podría abrazarse como un culto sin líder (o sin dios) y censurarse como una secta corrupta y corruptora —un libro del cardenal Joseph Ratzinger, prefecto de la Congregación para la Doctrina de la Fe y después papa Benedicto XVI, tiene el expresivo título de *Ser cristiano en la era neopagana* (1995). E incluso los propios posmodernos podían verse a sí mismos como una familia mal avenida en la que sus miembros debían recordar las insalvables diferencias que había entre unos —los progresistas, que se oponen al *statu quo* y

afirman la necesidad de una política cultural— y otros —los neoconservadores, que desconectan lo social de lo cultural para afirmar el *statu quo* político y económico¹⁸⁷.

Este debate político-ideológico de la posmodernidad reproduce, con diversos matices y de diferentes modos, las tensiones derivadas más pronto que tarde de la deconstrucción. La empresa de Derrida comenzó siendo política y subversiva —pues pretendía exponer, subvertir y desmontar las oposiciones establecidas por el poder y el patriarcado (hombre/mujer, bien/mal, occidente/oriente, etc.)— pero muchos de sus epígonos (especialmente, los norteamericanos) encontraron rápidamente un uso reaccionario de esa exégesis potencialmente infinita para la que, a la postre, cualquier compromiso o implicación en la práctica política —en realidad, cualquier cosa— podía deconstruirse y mostrarse como un “vacío” juego de significantes (véase Eagleton, 1993: 173-181).

El problema, al menos uno de ellos, es que el prefijo “post” designa por igual estadios o actitudes que no son equiparables: tanto el rechazo de la modernidad como la reacción frente a ella, tanto la ruptura como la superación, tanto un relevo como una transformación. Con la posmodernidad se plantea la posibilidad de que el proyecto de la modernidad haya entrado en crisis y se enfrente, por primera vez, a un cambio profundo, pero lo que en ningún caso queda claro con el nombre es cómo se define u orienta en relación a ella la nueva propuesta. Y es que en realidad la posmodernidad propiamente dicha no es ningún intento completamente unificado de rendir cuentas con la modernidad; más bien, como expone Patxi Lanceros acudiendo al vocabulario militar, es un conjunto de tácticas (acciones o ataques múltiples y diversos en campo enemigo) en vez de una estrategia (una base, un lugar propio, desde el que se establecen y administran las relaciones con el adversario), un cúmulo de actitudes o movimientos desorganizados sin conciencia estable ni meta determinada:

¹⁸⁷ Es en este sentido en el que Hal Foster diferencia entre un posmodernismo “de resistencia” y otro “de reacción” (véase Foster, 2006: 11-12), aunque hay que matizar que Foster se refiere al posmodernismo artístico (John Ashbery, John Cage, Andy Warhol, etc.) que viene tras el modernismo (Picasso, Gertrude Stein, Thomas Mann, etc.) en vez de al período histórico y socio-cultural más general de la posmodernidad que vendría tras la modernidad —el matiz es importante puesto que muchas de las obras de arte consideradas modernistas se podrían vincular de forma más directa con las preocupaciones posmodernas que con las de la modernidad (pensemos que la producción de esas obras coincide históricamente con los límites de esa transición filosófica que marcaría por un lado la obra de Nietzsche y por otro la obra de Heidegger).

“La posmodernidad, en la medida en que adopta modos fragmentarios, deconstructivos, discontinuos e, incluso, «débiles», no hace sino negar *su* supuesta existencia unitaria, sustancial. No hay posmodernidad, sino una multiplicidad de tácticas que carecen de estrategia común” (Lanceros, 2006: 65).

Quizás por esto, algunos autores han pensado un “después de” la modernidad en una clave más concreta y en otros términos que enfatizan lo que, más que una separación radical, podría ser un excepcional proceso de reajuste. Zygmunt Bauman analiza la posmodernidad como el paso de una modernidad sólida (de los Estados-nación, del capitalismo de producción industrial, de la razón y de la ética kantiana) a una modernidad líquida (de la globalización, del individualismo, del consumismo). Una vez perdidas las ilusiones de la modernidad, la confianza en el progreso y en los grandes relatos, el individuo es capaz de aceptar una realidad desordenada y ambigua, incluso contradictoria, caracterizada por una vivencia del tiempo como un presente-móvil perpetuo: los bienes y valores “sólidos” (el conocimiento, la autoridad, la perseverancia, la perdurabilidad, incluso la lealtad) son sustituidos entonces por variantes “líquidas” (la incertidumbre, la inestabilidad, la velocidad, lo desechable, el cambio). En la sociedad moderna líquida, “las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas” (Bauman, 2014: 9). Constantemente debemos “actualizarnos”, despojándonos de aquello que se ha quedado viejo y adquiriendo lo que se nos presenta como nuevo —un ilustrativo ejemplo sería el de la necesidad constantemente invocada (por todos, no sólo por las empresas de telefonía) de renovar nuestro teléfono móvil.

Gilles Lipovetsky, por su parte, define el lapso posmoderno como un trance entre la modernidad y los tiempos “hipermodernos”. Para él, el término posmoderno sirvió mientras puso de relieve algunas de esas características que hemos apuntado —el poder de los medios de comunicación de masas, el debilitamiento de las normas autoritarias, el desinterés por la militancia política, la exaltación del individuo y el giro hedonista de la cultura— pero fracasó al no recoger lo principal: que “lo que tomaba cuerpo era evidentemente una modernidad de nuevo cuño, no una superación de ésta” (2006: 54). Ahora vivimos la culminación de la modernidad, en la que, eliminadas o seriamente dañadas sus cortapisas (desde el Estado y la iglesia hasta los ideales de la nación y de la revolución) el liberalismo y la comercialización lo alcanzan todo:

“Hipercapitalismo, hiperclase, hiperpotencia, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto, ¿habrá algo que no sea «hiper»? ¿Habrá algo que no revele una modernidad elevada a la enésima potencia? Al clima de conclusión le sigue una conciencia de huida hacia delante, de modernización desenfrenada hecha de mercantilización a ultranza, de desregulaciones económicas, de desbordamiento tecnocientífico cuyos efectos son portadores tanto de promesas como de peligros” (*ibidem*: 55).

Haya o no llegado la posmodernidad a su fin¹⁸⁸, hayan o no quedado atrás sus reivindicaciones¹⁸⁹, lo que no nos ha abandonado es la cultura del consumo que la dio forma. Al revés, ésta se ha visto reforzada, como se ha visto reforzada la figura del nuevo consumidor en el entorno digital. Este usuario de la red esta cada vez más aislado del espacio físico compartido en el que vive (de la ciudad) y, sin embargo, es capaz de comunicarse a lo largo del día con un número formidable de personas (a condición de que también sean usuarios, como él). Mientras, la publicidad continúa persiguiéndole implacablemente, colonizando todas las ventanas de la sociedad multipantalla, y su tarjeta de crédito ha traspasado límites que eran inimaginables cuando se popularizó hace no tantos años (ya ni siquiera hay que salir de casa para usarla). El consumismo es más global que nunca pero, como matiza David Lyon, “no en el sentido de que todos consuman, sino de que afecta a todos” (2009: 133). Lo más asombroso, no obstante, es que el coste ético, humano, del consumismo está también disponible —a pocos *clicks* de ratón— de todos los usuarios y ni eso ni una terrible crisis económica parecen haber frenado su avance —¿pues no se refiere la “recuperación” prometida desde los medios a una reafirmación de la dinámica devoradora del consumo antes que a la rehabilitación y al cuidado de aquellos que han sido súbitamente excluidos de ella?

¹⁸⁸ Entre los signos del fin, Félix Duque apunta a la crisis económica mundial y al auge en el mercado editorial de las apologías del ateísmo pero, sobre todo, al panorama internacional resultado de la guerra contra el terror: “Hay muchas —y no muy agradables— señales de que la llamada «Postmodernidad» ha terminado. Esta efímera era (habría durado poco más de treinta años) [...] presenta en efecto tres escalonados avisos externos del fin, como tres fúnebres golpes de timbal: los ataques del terrorismo islamista a Nueva York (11S/2001), Madrid (11M/2004) y Londres (7J/2005)” (Duque, 2008: 71).

¹⁸⁹ Terry Eagleton ilustra el carácter anacrónico del movimiento: “El posmodernismo parece comportarse en ocasiones como si la burguesía clásica estuviera sana y salva, y por ello se ve a sí mismo viviendo en el pasado. Dedicar gran parte de su tiempo a atacar la verdad absoluta, la objetividad, los valores morales eternos, la investigación científica y cierta creencia en el progreso histórico. Pone en cuestión la autonomía del individuo, las normas sociales y sexuales rígidas y la creencia de que existen fundamentos sólidos para el mundo. Como todos estos valores pertenecen a un mundo burgués en decadencia, la cosa se parece bastante a escribir airadas cartas a los periódicos sobre los hunos a caballo o los saqueadores cartagineses que han tomado los condados de los alrededores de Londres” (Eagleton, 2005: 28-29).

1.1.1. La religión en la posmodernidad

La metáfora de Jesús en Disneylandia le sirve a David Lyon (2002) para explicar la (nueva) experiencia de la religión en la posmodernidad. La posmodernidad, una de cuyas vívidas expresiones es Disneylandia —“Disneylandia es un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados”, escribía Baudrillard (2005: 29)—, transforma los modos en los que las personas se relaciona con la fe y con su comunidad: Jesucristo se ha convertido en un icono pop; predicadores y fieles organizan festivales religiosos en parques temáticos; la religión es un objeto de consumo; y el creyente está acostumbrado a zapear, ávido de narraciones evasivas y diversas. Como él mismo reconoce, la metáfora es muy cristiana y muy norteamericana, pero:

“habla de culturas democratizadas y mercantilizadas que constituyen hoy el contexto en el que la fe tiene que encontrar nuevos puntos de apoyo. Y alude a relaciones cada vez más mediatizadas electrónicamente, en las que los símbolos y las imágenes han pasado a ser lo más importante y hacen cada vez más estrecha la relación entre sociedad y cultura” (Lyon, 2002: 203).

En definitiva, en la posmodernidad, “la fe fermenta; hierven nuevas creencias” (*ibidem*: 204). Y la tradicional interpretación de la teoría de la secularización se ha visto sobrepasada. El escenario a finales del siglo XX era muy distinto al que se planteaba menos de cien años antes. Entonces fue tomando forma la impresión, en el campo de la filosofía y de la ciencia, y particularmente en la sociología (Durkheim, Weber), de que la sociedad se desprendería más pronto que tarde de las religiones. Dicha impresión respondía no tanto a un anhelo del ateísmo derivado de las obras de los maestros de la sospecha y de la crítica hermenéutica de la religión (Nietzsche, Feuerbach, Marx y Freud) como a un remanente de la idea secularizada del progreso producto de la modernidad. En la Ilustración, la confianza en la razón había desplazado la fe en la providencia, y la visión del ser humano como individuo autónomo y agente de su propia historia llegaría a comprometer el futuro del creyente-siervo. La religión, se llegó a pensar, dejaría de tener sentido (o de ser fuente de sentido) en una época que habría de estar dominada por los avances tecnológicos: “con la marcha del progreso y

los triunfos, siempre nuevos, de la ciencia, lo sagrado debía considerarse definitivamente en decadencia, próximo a la desaparición, víctima de un eclipse irreversible” (Ferrarotti, 2006: 283).

Las apologías del ateísmo que se editan hoy como *best-sellers* (Hitchens, 2008; Dawkins, 2009) son una reacción contra la religión —contra una imagen infantil y capciosa de la misma, en realidad (véase Eagleton, 2012)— que, en el fondo, suponen el reconocimiento tácito de que la predicción, la promesa, de la secularización no se cumplió. También forman parte de una corriente neo-liberal enmarcada en los años inmediatamente posteriores al 11/S y para la que las causas políticas y económicas del terrorismo islámico serían menos relevantes que las religiosas. Y aunque es cierto que en los últimos años del siglo XX ya había aumentado tanto el número de personas que afirmaba no creer en Dios como el de las personas no practicantes, esto no implicó la desaparición de lo religioso. En los noventa, sociólogos como David Lyon, Franco Ferrarotti y José Luis Aranguren actualizaron la teoría weberiana de la secularización; lo primero que hicieron fue incidir en la diferencia entre la religión y lo sagrado, o entre la religión institucional y la religión¹⁹⁰. Ferrarotti lanzaba la hipótesis del “ocaso, no de lo sagrado, sino de la religión, o con mayor precisión aún, de la religión de Iglesia” (2006: 287); Aranguren creía que con el cambio de milenio asistíamos “al retroceso de las *iglesias*, y al avance de las *religiones*” (2006: 21). Pese a no ponerse de acuerdo en los nombres, ambos se referían al mismo fenómeno: a la pervivencia de las prácticas espirituales aún bajo formas erráticas y heterodoxas (del éxito de las creencias *New Age* a la proliferación de las comunidades cristianas de base) y a un retorno de la sensibilidad religiosa al plano de la teoría y del pensamiento.

Las instituciones religiosas tradicionales se vieron desde el principio amenazadas por estas nuevas formas de vida religiosa tendentes a la dispersión y a la heterodoxia, en medio de un ambiente filosófico presidido por el escepticismo y el nihilismo. La encíclica de Juan Pablo II *Fides et Ratio* (1998) recoge al mismo tiempo el deseo aperturista de la Iglesia y la necesidad de reforzar la autoridad vaticana ante el

¹⁹⁰ Esto es, querían explorar los límites de la teoría de la secularización sin dejar de reconocer su validez; según Lyon, la secularización “ha puesto acertadamente de relieve la desregulación de las religiones (que como monopolios se hunden) y la desinstitucionalización de las religiones (que como focos organizativos pierden importancia para la espiritualidad), pero ésta es sólo una parte de un paisaje más amplio en el que han de formularse interrogantes acerca de la relocalización de lo religioso y la reestructuración de esos modelos en el seno de situaciones posmodernizadoras” (2002: 62-63).

relativismo, y en ella se afirma que “la legítima pluralidad de posiciones ha dado paso a un pluralismo indiferenciado, basado en el convencimiento de que todas las posiciones son igualmente válidas” —el reconocimiento de una “legítima pluralidad de posiciones” expresa al menos una intención por comprender. No obstante, durante los pontificados de Juan Pablo II y de su sucesor, Benedicto XVI, la posmodernidad ha sido un caballo de batalla para la Iglesia. En líneas generales, prefirieron centrarse en los enemigos, en ese relativismo, nihilismo y escepticismo, antes que en los posibles aliados que podían encontrar en el proyecto posmoderno.

El filósofo José María Mardones fue uno de los autores que, desde el cristianismo, sí prestó oídos a la posmodernidad en busca de un diálogo constructivo. Su planteamiento es que, ante el llamado desafío del fragmento, la teología puede encontrar en la crítica posmoderna a las grandes narraciones y al ideal de objetividad una base para un “hablar de Dios” más auténtico, convencido de su carácter incompleto y tentativo y, sobre todo, orientado al misterio¹⁹¹:

“El pensamiento postmoderno, pese a sus declaraciones en contra, desemboca en actitudes místicas. La relatividad de todo discurso termina en una entrega confiada, silente conceptualmente, desasida de cada cosa para honrar al misterio que se abre en ella. ¿No es ésta una decisión amorosa por el misterio que se atisba en la realidad? El pensamiento postmoderno parece querer girar desde el concepto a la “generosidad del ser”, desde la actitud dominadora de la razón funcionalista a la fruitiva que gusta del don del ser. Su defensa del misterio es toda una alternativa cultural que le recuerda hoy a la religión (cristiana) el alcance crítico y emancipador de su testimonio del Dios amor (1 Jn 1,8.16), en medio de una sociedad consumista mammonizada y ávida de cosas. El lema nietzscheano del “nunca he profanado el nombre divino del amor” (Ich habe den heligen Namen der Liebe nie entweiht) se convierte en honra de la defensa posmoderna del misterio. Al fondo resuena una llamada que siempre han recogido los grandes creyentes de todas las religiones: es preferible aceptar la realidad en su hondura que usar el nombre de Dios en vano” (Mardones, 1988: 110).

¹⁹¹ Zygmunt Bauman también se refiere explícitamente a la recuperación del misterio que opera en la posmodernidad, cuando afirma que en nuestra época se “le ha devuelto la dignidad a las emociones; legitimidad a las simpatías y lealtades inexplicables, incluso *irracionales* que no pueden describirse en términos de utilidad y propósito. [...] En el mundo posmoderno, el *misterio* ya no es un extranjero apenas tolerado que aguarda la orden de deportación. En ese mundo suceden cosas sin que haya una causa que las haga necesarias, y la gente hace cosas que difícilmente pasarían la prueba de un propósito responsable, ya no digamos razonable” (2009: 21).

Años después de hacer esta observación, Mardones dedicaría un libro al renovado interés por la religión que era ya reconocible en la filosofía, a través de un análisis de la obra de Gianni Vattimo, Eugenio Trías, Jacques Derrida, Emmanuel Levinas y Jürgen Habermas (véase Mardones, 1999) —Vattimo, Trías y Derrida participaron, de hecho, en una serie de conferencias en la isla de Capri sobre la religión (Derrida, Vattimo y Trías, 1996).

Aquí nos quedaremos con la aproximación de Vattimo. El filósofo italiano lleva, en contra de la ortodoxia, parte de los planteamientos de René Girard sobre la liquidación del nexo entre la violencia y lo sagrado que supuestamente se produce en la crucifixión de Cristo —“el sacrificio para acabar con todos los sacrificios” (Žižek, 2009b: 86)— y los lleva más lejos. Vattimo da un nuevo sentido al término de secularización y lo interpreta como una consecuencia directa y positiva de la encarnación de Cristo —ésta indica, en su acepción evangélica de *kénosis* (Flp 2, 7), un “vaciamiento” de Dios mismo— en términos de debilitamiento y disolución del ser¹⁹². Es decir, que la secularización sería la esencia misma del cristianismo y el mensaje cristiano, piensa Vattimo tras interpretar el evangelio, no sería ni el de una fe en un Absoluto que reclama siervos ni el del escándalo de Cristo en la cruz y que requiere un “salto de fe”. El vaciamiento de Dios es, ante todo, un mensaje de amistad y caridad, y su ética es la de la no-violencia; Vattimo no aboga por la desaparición del cristiano sino por su reconversión:

“En lugar de presentarse como un defensor de la sacralidad e intangibilidad de los «Valores», el cristiano debería actuar, sobre todo, como un anarquista no violento, como un deconstructor irónico de las pretensiones de los órdenes históricos, guiado no por la búsqueda de una mayor comodidad para él, sino por el principio de la caridad hacia los otros” (Vattimo, 2004: 116).

¹⁹² El proyecto hermenéutico de Vattimo es el de una ontología débil —estrechamente vinculada a la posmodernidad (véase Vattimo y Rovatti, 2006)— que coincide con esta interpretación evangélica, y a su vez su propia herencia cristiana queda así integrada en su filosofía; sin embargo, Vattimo no ignora las suspicacias que pueden provocarse: “Me he dicho con frecuencia, y me lo repito continuamente, que este «recomponerse» de las piezas de mi personal *puzzle* filosófico-religioso es demasiado bonito para ser verdad. Pero desconfiar prejuiciosamente de lo que aparece como razonable y convincente sería aún un modo de aceptar acríticamente una concepción apocalíptica, o al menos necesariamente fragmentaria, del ser, un tipo de teología negativa que se contenta con reconocer que Dios no es adecuadamente nombrable por ninguno de los nombres que podamos darle” (Vattimo, 2004: 40-41).

Además de recordar que el cristianismo trágico —el cristianismo del “salto”, de Kierkegaard, de Dostoievski, de Unamuno, del existencialismo— no tiene necesariamente ese carácter regresivo que le atribuye Vattimo, Mardones se pregunta por las consecuencias no queridas (los peligros, los riesgos) de este cristianismo kenótico: “¿la disolución en múltiples tendencias o «cultos», o bien un cristianismo subjetivizado, eclecticizante y «a la carta»?” (Mardones, 1999: 33); ciertamente, hay muchos modos de ser cristiano en Disneylandia.

1.2. El cine de la posmodernidad

Delimitada sucintamente la posmodernidad, podemos ahora ocuparnos de los rasgos característicos del cine de la posmodernidad, que sería, en principio, el cine producido en el último cuarto del siglo XX y en la primera década del siglo XXI y en el que se plasmarían algunas de las “tácticas” posmodernas. Al sociólogo David Lyon no le faltaban motivos para considerar *Blade Runner* como “la película postmoderna por excelencia” (2009: 15). El filtro de Lyon es temático: en la película de Ridley Scott, los replicantes-simulacros cuestionan la realidad misma, el escenario futurista y decadente es el símbolo de un progreso en ruinas, la “aldea global” ha ampliado sus fronteras fuera de la Tierra mientras que lo local resulta irreconocible (la ciudad es cosmopolita, multicultural y superpoblada) y el consumo y la publicidad son omnipresentes en una sociedad en la que la imagen del éxito es la de una empresa cuyo lema es “más humanos que los humanos”. Visualmente, *Blade Runner* también podría definirse como posmoderna, sobre todo en su tendencia al barroquismo: alterna planos cortos y ángulos cerrados con los planos generales de un decorado plagado de detalles, hay encuadres desequilibrados, planos picados y contrapicados, y aunque la cámara llega a moverse en todas las direcciones a veces se fija adoptando un punto de vista clásico; la gama de colores es muy amplia y la iluminación, en su uso de luz dura y en su evocación del cine negro y del expresionismo alemán, crea un intenso juego de contrastes con el que se destacan algunos elementos puntuales en escenas muy oscuras.

José Luis Sánchez Noriega (2006: 559-560) señalaba cinco rasgos de la posmodernidad que podrían justificar la etiqueta de cine posmoderno a poco que una película participase de alguno de ellos. Pues bien, *Blade Runner* los cumple de una u

otra manera todos: el nihilismo, la pérdida del sentido emancipador de la Historia, la fragmentación y el eclecticismo, la estetización y la mirada irónica y descreída. Probablemente fue esta conjura de rasgos posmodernos la que llevó a algunos críticos a rechazar en el momento de su estreno la que es hoy considerada unánimemente una película de culto —y esto con independencia del final con el que nos quedemos, el de la versión original, una posible redención del mundo en una vuelta a la naturaleza (un inverosímil paisaje al que escapan los protagonistas y que en realidad se tomó de otra película) o el de la versión del director, la conclusión sombría pero suficientemente ambigua de la distopía construida durante casi dos horas. Diego Galán, quien después sería director del Festival Internacional de San Sebastián, tituló su crítica “una historieta pretenciosa” y, entre menciones a *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927), *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), *Yo anduve con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943) y *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), afirmaba que la obra de Scott “más parece en ocasiones un *spot* televisivo que una película hecha seriamente”, que no superaba en ningún aspecto a sus predecesoras y que incluso la que debía ser su mayor baza, el escenario y los decorados, también fracasaba estrepitosamente a causa de la dirección: “la confusión con que está rodada convierte en monótono cartón-piedra lo que quizá estuviera concebido como *estrella* de la película” (Galán, 1983).

Galán tenía parte de razón. Aunque acostumbrados como estamos ahora a la imagen digital y a la estética del videoclip ya no veamos por ningún lado esa confusión en la dirección, la ciencia-ficción de Scott está hecha de retazos, de una profusa amalgama de técnicas, formas y temas, codificada con citas continuas a otras películas que se mezclan en un discurso propio del lenguaje publicitario. El cine de la primera posmodernidad (de los años setenta y ochenta) es un cine del pastiche y de la nostalgia, según Fredric Jameson, un cine que reproduce la moda “retro” y que puede interpretarse como un síntoma de una sociedad, la del capitalismo de consumo, “que se ha vuelto incapaz de enfrentarse al tiempo y a la historia” (2006: 175).

Jameson se percata de la proliferación de películas sobre el pasado —*American Graffiti* (Georges Lucas, 1973), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *El conformista* (*Il conformista*, Bernardo Bertolucci, 1970)— pero también de que el gran *blockbuster* de la época, *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), sin ser una

película sobre el pasado —esto es, que no reinventa o recrea una imagen del pasado— sí que es una película “metonímicamente” nostálgica, que trata de despertar por la vía del pastiche, las emociones o impresiones que suscitaban los objetos estéticos de un período pasado —los seriales de ciencia-ficción con los que varias generaciones de norteamericanos crecieron entre los años treinta y cincuenta. *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) es para Jameson otra anomalía posmoderna, en la que prevalece otra característica del pastiche —el plagio alusivo y elusivo de tramas anteriores, en este caso de manera evidente en relación a *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) y *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946)— y que, pese a estar ambientada en un escenario contemporáneo (un pueblo de Florida), adquiere un tono de obra nostálgica al difuminarse en ella por medio de la técnica y de la narración las referencias al mundo contemporáneo (desde los títulos de crédito iniciales hasta la ausencia de imágenes de la sociedad de consumo, rascacielos y electrodomésticos).

De una parte, el pastiche, eclecticismo, *collage*, bricolaje y mezcla; la yuxtaposición de elementos en los límites del plagio que se presenta como el estilo una vez que el estilo ha fracasado¹⁹³ —cuando el modernismo ha dejado de perturbar al espectador. De otra, las implicaciones del pastiche y la nostalgia en la escena posmoderna; la aprehensión de la realidad no es posible, lo que se expresa en el arte no es imitación ni representación de lo real, es, como mucho, un reflejo de nuestras ideas sobre ella:

“La producción cultural ha sido confinada al interior de la mente, dentro del sujeto monádico: ya no puede mirar directamente a través de sus ojos al mundo real en busca del referente, sino que, como en la caverna de Platón, ha de trazar sus imágenes del mundo en las paredes que la confinan. Si después de esto queda algo de realismo, es un «realismo» que surge de la conmoción al palpar ese confinamiento y darse cuenta de que, por cualesquiera razones peculiares, parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes pop y estereotipos acerca del pasado, el cual permanece para siempre fuera de nuestro alcance” (Jameson, 2006: 175).

¹⁹³ “En un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario” (Jameson, 2006: 171-172).

1.2.1. Las dudas del cine posmoderno

Otra película indudablemente posmoderna es *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994). La obra de Tarantino es, en ciertos aspectos, la culminación del pastiche y de la nostalgia: la realidad (extracinematográfica) se pierde en la estetización de la violencia, se escapa por los intersticios de un relato fragmentado y narrado por múltiples voces, se diluye en la consciente auto-referencia y en una extensa red de citas (desde los rostros de un reparto de actores “olvidados” hasta la recuperación de la banda sonora de otras películas, desde la repetición de tramas y temas hasta el plagio en la planificación y el montaje de escenas concretas). Películas como *Pulp Fiction* convierten en inoperante cualquier pregunta por el significado.

La ausencia de referente y de significado como tema posmoderno encuentra así acomodo en el cine comercial, abriendo la puerta “a la experiencia del desmoronamiento mismo del sentido” (González Requena, 2006: 582) que caracterizaría lo que Jesús González Requena ha definido como el cine post-clásico (propio de esta posmodernidad cinematográfica). Para Gérard Imbert, el cine posmoderno, además de caracterizarse por “desestabilizar” las estructuras clásicas —los modos de representación, como el Modo de Representación Institucional (Burch, 1995), y los modelos narrativos, como los que aportan los géneros cinematográficos— es un “cine de la ruptura, del cuestionamiento identitario, de la fractura de la realidad, de la confrontación con el horror” (Imbert, 2010: 17).

No el bien, sino el mal: criminales, asesinos y antihéroes de todo tipo y condición pasan a ser los protagonistas de relatos en los que la ambigüedad es nota dominante. Antes de Tarantino, esta ausencia de significado era un tropo del cine de ciencia-ficción y la figura del antihéroe era reconocible en el *western* y en el cine negro de los años cuarenta y cincuenta, pero es especialmente en la década de los ochenta cuando al cuestionamiento del héroe se une la duda en torno a lo real. E incluso el propio cuerpo es representado como una ficción: en *Desafío total* el musculoso cuerpo de Arnold Schwarzenegger no es la marca de la invulnerabilidad o de la potencia del héroe de acción sino el perfecto disfraz de un villano en el universo virtual. Si el protagonista puede despojarse de sus músculos en películas como *Matrix* (Andy y Lana Wachowski,

1999) y *Origen* (*Inception*, 2010) es porque ya había quedado claro que de nada le servían en el mundo de los sueños y de la conciencia.

Una buena imagen de esta transición dentro de la posmodernidad del cuerpo desde el que se duda —*Blade Runner*— a la duda del cuerpo —*Matrix*— la encontramos en las divergencias en la representación de la muerte y el “renacimiento” del protagonista entre *RoboCop* y su remake homónimo (José Padilha, 2014). La película original muestra el cuerpo destrozado de Alex Murphy (Peter Weller), tiroteado a quemarropa por una banda de pistoleros, para después dar paso a su reconstrucción como *cyborg* sin que éste llegue a perder nunca la apariencia (forma) humana; en la nueva versión, sin embargo, no se nos muestra el cuerpo destrozado (el coche del protagonista explota aunque él, según se nos dice, ni siquiera muere) y sí el cuerpo desaparecido: para poder “aprovechar” a este nuevo Murphy (Joel Kinnaman), el cuerpo se deshecha y el espectador ve lo que queda de él, la cabeza y los pulmones, suspendidos en un vacío — probablemente, no haya en la hiperviolenta película original una imagen más violenta que esta representación del no-cuerpo de su *remake* para (casi) todos los públicos. Quizás en esta sociedad líquida de la que hablaba Bauman la humanidad que es propia del cuerpo también se esté diluyendo.

Se suele admitir que el cine posmoderno es violento y explícito, que se recrea mostrando los cuerpos en acción (escenas de sexo, escenas de muertes) pero quizás esta fascinación sea la postrera loa a aquello la sociedad digital nos invita a dejar atrás o, al menos, a convertir en simulacro. Hay cineastas como David Cronenberg que han hecho de esta tensión entre lo virtual y lo corporal uno de los rasgos característicos de su obra —particularmente en películas como *Videodrome* (1983) y *eXistenZ* (1999). Algunos años antes, un Polanski enloquecido —Trelkovsky en *El quimérico inquilino* (*The Tenant*, Roman Polanski, 1976)— se preguntaba por el derecho que tenía la cabeza a considerarse, por encima de los brazos, las piernas y los intestinos como un “yo”. Hoy la pregunta, si consiguiéramos formularla adecuadamente dentro de los nuevos parámetros de la interacción social —¿qué es un perfil de Facebook en relación al “yo”? — podría resultar todavía más perturbadora que entonces.

Cabría discutir ya ese otro lugar común que presupone que en el cine posmoderno de finales de siglo los elementos religiosos son accesorios y prescindibles. En *Blade Runner* abundan las referencias religiosas —al pecado (la serpiente de Zhora), al

espíritu (la paloma que vuela en la escena en la que Roy, el replicante interpretado por Rutger Hauer, muere), a la muerte de Dios (el encuentro entre Roy y su creador, interpretado por Joe Turkel)— y en *Pulp Fiction* el asesino a sueldo Jules (Samuel L. Jackson) repite (reescribe, en realidad) un pasaje bíblico antes de matar a alguien y, tras experimentar lo que considera un milagro, se decide a cambiar de vida. En *Matrix* la configuración cristológica de Neo es evidente, sobre todo en la tercera parte —*The Matrix Revolutions* (Andy y Lana Wachowski, 2003)—, así como lo es la de Murphy-*Robocop*. Se podrá objetar que estos elementos son superficiales o incluso paródicos. Muchos de los que consideran que el cine posmoderno se caracteriza por la condición de pastiche —todo adquiere un carácter superficial— esgrimen ese argumento y, sin embargo, dedican sus esfuerzos a estudiar el elemento “violento”; ¿no será este, desde su perspectiva, igualmente superficial y paródico?

Esa generalización del cine posmoderno como un cine despreocupado de lo religioso tendrá que ser revisada a fondo en las páginas que siguen. Cualquier generalización es discutible y más en el terreno del cine posmoderno. Aunque haya a quien con toda razón no le guste la etiqueta y prefiera hacer uso de otras¹⁹⁴, se asume que existe un cine posmoderno —y, de paso, se asume que hoy estamos cansados, o que nos estamos empezando a cansar, de él. Pero, sorprendentemente, hallamos en películas bien conocidas de décadas anteriores algunas de las más notables características del cine posmoderno —¿no remite a la posmodernidad el montaje en el cine soviético de los años veinte? ¿Y qué habría que decir de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), de su estructura, de su tema y del juego que establece entre la realidad y la ficción y el presente y el pasado desde la misma elección del reparto? Cabría pensar que el cine ha sido posmoderno de sus orígenes: que naciera poco antes de la muerte de Nietzsche puede ser la perfecta invitación para pensarlo como un arte posmoderno (como el único arte, por encima de escuelas, movimientos y estilos, posmoderno en sí mismo).

No obstante, ahora debemos apartar la sugerencia y ser prácticos. Los cineastas de los que nos ocuparemos son posmodernos en el sentido en que han desarrollado su

¹⁹⁴ Lipovetsky y Serroy, por ejemplo, se refieren a la *época hipermoderna* como la cuarta edad del cine, a la que habrían precedido una *modernidad primitiva*, una *modernidad clásica* y una *modernidad vanguardista y emancipadora* (véase 2009: 15-22).

carrera en el lapso de tiempo, desde finales de los sesenta hasta la actualidad, que coincide con el período socio-cultural que más inmediatamente recoge el término de posmodernidad. Sin embargo, como ocurre con la posmodernidad, el cine posmoderno no prescribe una serie ordenada de soluciones a determinados problemas sino que, más bien, plantea unos problemas a partir de los cuales se orienta la representación. En nuestro recorrido hemos acudido a la ciencia-ficción; otros recorridos pondrían igualmente de manifiesto que en la posmodernidad el cine ha concedido mayor relevancia a unas preguntas sobre otras pero que sus respuestas han sido dispares.

Por ejemplo, podríamos pensar en el trayecto que vincula *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) y *Toro salvaje* con *La gran revancha* (*Grudge Match*, Peter Segal, 2013) como la evolución de cierto cine posmoderno a través de dos vías paralelas. La saga de Stallone, lanzado al estrellato gracias a ella, es un emblema del Hollywood de la era Reagan y el personaje de Rocky, un boxeador *amateur* cándido y sufridor que alcanza la fama, es un icono pop; la cinta de Scorsese, rodada en blanco y negro, es un relato fragmentado y con saltos en el tiempo sobre la vida de un célebre boxeador que acaba en la cárcel. Dos miradas posmodernas al sueño americano cuyos protagonistas y en no poca medida artífices¹⁹⁵ se unen, bajo otros disfraces, en la película de Peter Segal: ésta es ya una parodia cuya nostalgia es la nostalgia de sí misma y en la que ni el éxito ni la violencia ayudan a interpretar la historia de un insólito combate entre dos boxeadores jubilados. Hagamos notar que la primera imagen de *Rocky* es un pantocrátor tras un ring y que *Toro salvaje* concluye con una cita del evangelio de Juan; confiamos en que estos y otros asuntos saldrán a relucir en los análisis que siguen.

¹⁹⁵ Sylvester Stallone y Robert De Niro fueron los que impulsaron los dos proyectos. Stallone había escrito el guión de *Rocky* y vendió los derechos a United Artist con la condición de protagonizar la película; De Niro convenció a Scorsese de realizar la adaptación de la biografía de Jake LaMotta e incluso reescribió algunas partes del guión él mismo.

2. Lo santo, lo violento y el *thriller*

Una mujer es brutalmente violada y un policía se hace cargo de la investigación. Un ex-combatiente de la guerra de Vietnam regresa a su país pero, incapaz de adaptarse a su nuevo medio, se hace con varias armas y planea una masacre. Un escritor conoce a una joven viuda, rica y enigmática con la que comienza una idílica relación hasta que comienza a sospechar que ella asesinó a sus tres anteriores maridos. Una mujer llega a un pequeño pueblo buscando refugio ante el acecho de la mafia. Un traficante de drogas acosado por la policía se reencuentra con una antigua amante.

Cualquiera que lea estos cinco argumentos por primera vez podrá imaginar con facilidad su desarrollo cinematográfico en forma de *thriller* o de *film noir*, esto es, con la mayor parte de la trama hilvanada en torno al hecho criminal y a su investigación: ¿capturará el policía a los culpables? ¿Quién detendrá al ex-combatiente de Vietnam en su espiral de violencia? ¿Podrá demostrar el escritor que su pareja es una “viuda negra” antes de convertirse en otra de sus víctimas? ¿Qué secreto oculta la mujer para que la mafia la persiga? ¿Será capaz el traficante de dejar atrás el violento mundo en el que parece estar atrapado y comenzar una nueva vida? Estas son las preguntas a las que parecen conducir las sinopsis anteriores y, en efecto, encontramos las respuestas en el tercer acto de todas las películas. Pero junto a las respuestas también encontramos una serie de elementos lo suficientemente originales, y que producen significativas alteraciones o desviaciones en la trama, como para plantear si lo que vemos es un simple *thriller*:

- 1) *Teniente corrupto*. El protagonista es un policía católico, padre de familia, violento, alcohólico y cocainómano que está obsesionado con el sexo, acepta sobornos y chantajea a criminales de poca monta. La mujer violada es una monja y se ofrece una recompensa de 50.000 dólares para quien capture a los responsables; dinero que le serviría al teniente para saldar su deuda con su corredor de apuestas.
- 2) *Taxi driver*. El ex-combatiente, que trabaja como taxista nocturno, se ve a sí mismo como un ángel justiciero que debe ejecutar diversos objetivos —un político, un proxeneta— en su obsesión por “limpiar” su ciudad e imponer el bien en una sociedad corrupta.

- 3) *El cuarto hombre*. El escritor es alcohólico, homosexual y católico; sufre constantemente alucinaciones religiosas y, mientras vive mantenido por la viuda rica, intenta seducir a otro amante de la mujer.
- 4) *Dogville*. Después de admitirla en su pueblo, los vecinos acaban abusando y esclavizando a la protagonista, Grace, hasta que finalmente la delatan a la mafia. Sin embargo, Grace resulta ser la hija del todopoderoso capo mafioso y ambos descargarán su ira sobre el pueblo en un inmisericorde juicio final.
- 5) *Posibilidad de escape*. El traficante es un ex-adicto atormentado y supersticioso; su amante muere y en venganza mata al último hombre que la vio con vida. Al final, se redime en prisión de la mano de su jefa, en una escena que remite directamente a la última escena de la obra trascendental de Robert Bresson, *Pickpocket*.

La etiqueta nos sirve en su acepción más simple y básica, en tanto que las vincula entre sí porque todas —sobre el papel— se construyen en torno a un hecho criminal; pero éste se revela insuficiente para contenerlas. El caso más evidente es el de *Dogville*, en la que todo el escenario se reduce a una tarima con los planos de las casas trazados sobre ella. Entre ellas, tres películas norteamericanas y dos europeas, hay otras diferencias notables. Por ejemplo, en su estudio sobre los argumentos universales cinematográficos, Jordi Balló y Xavier Pérez sitúan *Taxi driver* en el argumento homérico, el del retorno al hogar propio de la Odisea, dentro de la categoría denominada “el retorno del soldado” (2010: 33-34), y refieren *El cuarto hombre* a la figura del intruso destructor, del maligno, amenazante bajo la forma de la sexualidad en su epígrafe “un argumento misógino” (*ibidem*: 86-88). Ninguna de las otras tres compartiría categoría con estas dos. Además, esta atención a la mitología universal elimina necesariamente cualquier referencia a la homosexualidad del escritor y a la psicosis religiosa de los personajes. Más allá de la repetición de nombres en los equipos técnico y artístico (y de ciudad) en los tres filmes norteamericanos, tendrá que ser el análisis el que ponga de manifiesto los lugares de encuentro, sobre todo respecto a ese “absolutamente Otro”, que nosotros no queremos dejar al margen.

2.1. Análisis de *Teniente corrupto*

Teniente corrupto narra los frenéticos últimos días de un policía, interpretado por Harvey Keitel, cuya vida es un continuo abuso de autoridad, una continua caída propiciada por sus adicciones y sus vicios. En los primeros 15 minutos ya sabemos prácticamente todo del personaje:

- El juego y las apuestas: la película comienza con un diálogo, en *off*, de unos locutores de radio sobre los *playoffs* de la temporada de béisbol, a punto de comenzar. El teniente apuesta su dinero y el de sus compañeros con la intención de estafarles.
- La vida familiar y las drogas: el teniente, frío e indolente con sus hijos, les lleva al colegio —católico, de monjas— y, nada más se han bajado del coche, esnifa cocaína. Minutos más tarde su camello le advierte de que consume demasiado crack.
- El trabajo y el sexo: su siguiente parada es un crimen. Dos jóvenes han sido asesinadas dentro de un coche, pero el teniente no reacciona negativamente ante la visión de los cadáveres; un plano subjetivo de los pechos de una de las chicas sugiere que le excita. Poco después tiene lugar una escena entre el teniente y dos mujeres con el tema de Johnny Ace *Pledging my love* sonando de fondo: él bebe y las observa mantener relaciones, luego baila con una de ellas; al final, completamente desnudo, abre los brazos en una imagen que recuerda la de la crucifixión y llora desconsoladamente.

Esta última es una insólita escena orgiástica, en la que asumimos que el teniente ha mantenido relaciones sexuales con dos prostitutas, pero cuya auténtica justificación reside en el modo en el que expresa la agonía y el dolor del teniente. Aquí le vemos no como un ser corrompido o malvado sino, sobre todo, como un ser que sufre. Hay, no obstante, muchos factores que contribuyen a la ambigüedad de la escena: la explicitud de la referencia religiosa, la desnudez de los cuerpos, la nula relación aparente entre lo que viene antes y lo que viene después, el corte directo e inesperado entre planos, la ausencia de un punto de vista claro y la misma indefinición de los personajes —una de las prostitutas tiene aspecto masculino.

Habrà quien reste importancia a ese uso de *jump-cuts* (que muchos años antes los franceses de la *nouvelle vague* habían patentado), a la fijación por lo macabro y lo

sexual (propia del cine de explotación de serie B), a la combinación de música melódica con imágenes sucias y sombrías (nada queda por decir ya de esto en los tiempos de Tarantino, pero sí cabe recordar que Martin Scorsese había utilizado previamente la misma balada de Johnny Ace en *Malas calles*), y a la construcción ambivalente de un punto de vista que, aunque indudablemente se identifica con el del protagonista durante toda la narración, es capaz de distanciarse súbitamente de él en momentos puntuales (que sólo podría ser explicado por sus detractores como la suma de efectismo y de una nula planificación, nunca como la expresión artística de un tormento interior). Pero una afirmación de Peter Lehman nos sirve para ensalzar su innegable valor: “I know of no other shot like this nude shot in the entire history of U.S. feature cinema”¹⁹⁶ (1993: 28).

Escribe José María Latorre que “a pesar de la aparente falta de ilación hay una estructura explicativa: primero la familia, y más tarde el trabajo, las apuestas, el crack, la cocaína y relaciones con prostitutas. Paralelamente va describiendo un marco urbano mugriento cargado de violencia” (2005: 128). La aparente falta de ilación es el efecto en gran medida de ese montaje al que nos hemos referido en el párrafo anterior; montaje simple, brutal, que intercala todos los planos y todas las escenas por corte directo sin que haya principio alguno de coherencia interna al que asirse. Por ejemplo, la escena de la violación de la monja se intercala con planos de Cristo crucificado, después de mostrar al teniente colocándose con crack en casa de una amiga yonqui (interpretada por la co-guionista de la película, Zoë Lund). La mejor posibilidad que existe dentro de los límites de la narrativa convencional es entender que el protagonista vive el mundo que le rodea como un sueño o alucinación —la película bien podría ser su pesadilla.

Este montaje que en su concreción crea una atmósfera confusa, inquietante y abierta a múltiples significados, es alabado por Martin Scorsese, un cineasta que, no obstante, se suele situar en las antípodas en cuanto a planteamientos estéticos se refiere: “Lo que más me seduce de *Teniente corrupto* es el tema, y el estilo directo (...). Keitel está con dos chicas, se oye la música. En el plano siguiente, está desnudo, como en trance. Luego, pasa directamente a otra escena. ¡No se necesita estilo cuando se tiene esto! Es tan fuerte que el estilo es inútil” (Scorsese, 2000: 66).

¹⁹⁶ “No conozco otro plano como este plano de desnudo en toda la historia del cine estadounidense”.

Las decisiones estéticas confieren a la película un tono sombrío y caótico, pero también la empujan hacia una grave, consciente, dimensión moral; para J. Hoberman, *Teniente corrupto* es una película “whose considerable formal intelligence is infused with an agonized sense of spiritual emptiness and even transcendence”¹⁹⁷ (Lim, 2007: 32). Y según Nicole Brenez el guión “violently differentiates faith (sacrificial devotion) from institutionalized religion, which exploits kindness and love as commerce”¹⁹⁸ (Brenez, 2007: 115). La “inteligencia formal” de la película al trasladar el guión a la pantalla se ajusta a la extendida idea de que el cristianismo “es sobre todo una religión del sufrimiento y de la adversidad y se puede probar que, al menos en Occidente, ha sido más auténtica en tiempos de crisis: no es fácil compaginar la gloria terrena con la imagen de Cristo crucificado” (Armstrong, 2006: 454).

En *Teniente corrupto* los tiempos de crisis no se reducen únicamente a las imágenes de Cristo crucificado súbitamente introducidas en la narrativa; también se expresan a través del viaje del protagonista y de su entorno urbano e incluso podría dar buena prueba de ellos el propio contexto de producción; filme independiente rodado en veinte días y con un presupuesto inferior al millón de dólares.

En primer lugar, el protagonista representa los tiempos de crisis en tanto que hombre en peligro de muerte —tanto por sus acciones contra sí mismo (sus vicios, sus malos hábitos, sus adicciones) como por fuerzas externas (su corredor de apuestas). De hecho, y dado que nadie se ha referido al teniente por su nombre y nadie lo hará, las certezas que los espectadores poseen sobre él se limitan a los actos que le relacionan con el mal y con la muerte, pero no tienen nada que ver, en ningún caso, con su biografía: no habrá *flashback* o referencia alguna a la vida anterior del protagonista, tampoco sabremos si este hombre había sido siempre así o sucedió algo que le cambió. Da igual, porque Ferrara es plenamente consciente de que su personaje principal —y su película— no está construido a partir de lo que le precede, sino sobre el horizonte al que se orienta: “I don’t think the past necessarily tells you why somebody is the way they are —I’m more concerned with the future than with the past. Who cares? That’s the way he woke up

¹⁹⁷ “cuya considerable inteligencia formal está impregnada de un agónico sentido del vacío espiritual y de la trascendencia”.

¹⁹⁸ “Distingue violentamente la fe (devoción sacrificial) de la religión institucionalizada, que explota la bondad y el amor como negocio”.

that morning”¹⁹⁹ (Smith, 1993: 21). Hay aquí lo que, aún implícitamente, podría constituir un punto de vista religioso, cristiano: no importa lo que alguien haya sido, lo que importa es lo que alguien decida ser ahora, en su encuentro con Cristo.

Por otra parte, la ciudad de Nueva York, los sitios por los que se mueve en su coche el teniente, conforman una imagen apocalíptica: la violencia, la suciedad y el caos reinan en ella. Es exactamente la misma ciudad que recorría en la soledad de su vehículo Travis Bickle en *Taxi driver*; además repiten actores y se reinventan escenarios, como el de la tienda en la que los protagonistas armados se enfrentan a jóvenes negros²⁰⁰. *Teniente corrupto* no existiría —o al menos no sería cómo es— si Martin Scorsese no hubiera dirigido quince años antes aquel guión de Paul Schrader: un personaje aparentemente desesperado se mueve por una ciudad en crisis en busca de una redención. Es cierto que los personajes principales son muy distintos y que, a priori, el teniente de Harvey Keitel tiene más que ver con su proxeneta de *Taxi driver* que con el otro protagonista interpretado por Robert De Niro²⁰¹ (aunque ambos sean los que combaten el mal, uno a nivel formal o en el plano legal como policía, y el otro que se ve a sí mismo, en su mente enferma, como vigilante o justiciero). Pero esa descripción apocalíptica de una ciudad vista a través de los ojos de dos psicóticos junto a la potente imaginaria cristiana diseminada a lo largo del relato forman un inequívoco lazo de parentesco.

El teniente prosigue en su escalada de drogas, alcohol, sexo y abusos. Se acerca al hospital en el que víctima ha sido ingresada y allí observa por una puerta entreabierta el cuerpo desnudo, el rostro inexpresivo, de la monja, mientras un médico enumera las vejaciones a las que ha sido sometida —ha sido violada con un crucifijo. La mujer se da cuenta de que está siendo observada por el teniente, pero apenas reacciona; el teniente se sobresalta y se marcha. En la siguiente escena, el protagonista detiene un coche

¹⁹⁹ “No creo que el pasado necesariamente te diga porqué alguien es como es —me preocupa más el futuro que el pasado. ¿A quién le importa? Ese es el modo en que se despertó esa mañana”.

²⁰⁰ El tendero en *Taxi driver* está interpretado por Victor Argo, quien en el filme que nos ocupa se pone en la piel de un policía compañero del teniente. Huelga decir que Keitel, en su momento un actor fetiche de Scorsese, había sido Sport, el antagonista de Travis Bickle-Robert De Niro.

²⁰¹ Es relativamente fácil imaginar al teniente como parte de esa escoria que Travis quiere “limpiar” de la ciudad. Por otra parte, si Travis quiere alcanzar la gloria salvando a una prostituta, el teniente quiere solucionar el caso de la monja porque 50.000 dólares de recompensa saldarían sus deudas en el juego —él, dice a sus compañeros, no está dispuesto a trabajar más “sólo porque esas niñas llevan hábito” (“la Iglesia es una farsa”).

conducido por dos chicas jóvenes: entonces, obliga a una a desnudarse y a la otra a fingir una felación, al mismo tiempo que él se masturba —el teniente, como Travis, es un *voyeur*, pero a él el cine X no le basta.

Las escenas en las que pierde el control de sus nervios se suceden tras la simulada felación. Borracho, se duerme en la iglesia-escenario del crimen; esnifa cocaína y bebe alcohol conduciendo, dispara a la radio cuando oye que el equipo por el que apostó ha vuelto a perder; intenta jugar más dinero pero un hombre que trabaja para su corredor de apuestas, Large (al que nunca vemos en pantalla), no admite su última apuesta y le advierte de que su vida corre peligro, a lo que el teniente, con gesto desencajado, contesta: “nadie puede matarme, estoy bendecido... ¡Soy un jodido católico!”. Luego roba el dinero a su camello y se cita con Large para entregarle lo que le debe. El corredor de apuestas, a la postre el responsable de la muerte del teniente, puede interpretarse, siguiendo a Nicole Brenez, como una instancia de lo divino, en cuyo caso la violencia pertenece antes que a nadie a Dios:

“Large constitutes one of the most fascinating instances of the divine offered in contemporary cinema. His names recalls the theological attributes of God: Large is uncircumscribable, unrepresentable, invisible, ceaselessly sending his representatives (the bookie friend who warns of danger, the nun, Christ) to L.T. God is an inflexible old black bookie; L.T. forgives, but Large takes his revenge”²⁰² (Brenez, 2007: 116).

2.1.1. La revelación profana

El teniente, después de hablar con Large, se chuta heroína en casa de su amiga yonqui y las visiones de Cristo crucificado se intercalan de nuevo con la voz de ella, mientras pronuncia un monólogo de connotaciones religiosas: “En el futuro te olvidarán, nadie sabrá porqué lo hiciste. [...] Tenemos que dar para que la vida tenga sentido”. En su discurso, habla también de la “suerte” que tienen los vampiros ya que ellos “pueden alimentarse de nosotros, mientras nosotros tenemos que consumirnos”.

²⁰² “Large constituye una de las más fascinantes instancias de lo divino ofrecidas en el cine contemporáneo. Su nombre recuerda a los atributos teológicos de Dios: Large es ilimitado, irrepresentable, invisible, envía sin cesar sus representantes (el amigo corredor de apuestas que advierte del peligro, la monja, Cristo) al teniente. Dios es un inflexible corredor de apuestas negro y viejo; el teniente perdona, pero Large se cobra su venganza”

El teniente se consume por medio del pecado —en el que él, como católico, cree— y empleando el lenguaje de Kierkegaard podríamos decir que se encuentra en la continuidad del pecado; a pesar de haber renunciado al bien, éste le sigue perturbando: “Que quiere decir esto, sino que permanecer en el pecado es lo que, en lo más profundo de su caída, todavía le sostiene, por el diabólico reforzamiento de la consecuencia?” (Kierkegaard, 1994: 129). En su interior, “el remordimiento se ha vuelto loco” (Kierkegaard, 2007: 206), pero su intensidad de conciencia crece, paradójicamente, a medida que aumenta su desesperación, porque “cuanto más profunda sea su naturaleza, tanto más hondo será el arrepentimiento” (*ibídem*: 207). Esta idea, en realidad, recorre buena parte de la filosofía de la religión:

“En un mundo en el que la omnipotencia de Dios consiste sobre todo —como Weil y la Cábala y Bonhoeffer han sostenido— en ceder de su poder para que quepan también libertades auténticas fuera de Dios, Éste se encuentra tanto en la experiencia de relativa plenitud existencial como —y sobre todo— en el fondo invisible de las energías que se sublevan contra el dolor y todas las formas de la presencia del mal” (García-Baró, 2007: 30)

O, dicho de otro modo, en palabras de Scorsese: “Si uno se atreve, hay que seguir al personaje hasta la noche. Ésta es para mí una de las mejores películas que se han hecho nunca sobre la redención... hasta dónde está uno dispuesto a descender para encontrarla” (Scorsese, 2000: 66). Es por ello que el teniente no puede evitar buscar a la monja violada, en la iglesia. Entre ellos se establece un diálogo; él quiere que ella le revele la identidad de sus atacantes y ella —que les conoce— se niega porque les ha perdonado. El teniente, ahora, quiere hacer justicia y le pregunta: “¿Pero tiene usted derecho [a perdonarles]? No es la única mujer en el mundo, ni la única monja. ¿Y si esos muchachos hacen lo mismo a otras? [...] ¿Podrá cargar con ese peso?”. Ella se mantiene imperturbable: “Hable con Jesús, rece. Usted cree en Dios, ¿verdad? Sabe que Jesucristo murió por nuestros pecados?”.

La monja se marcha y el teniente se queda solo, en mitad de la iglesia —de nuevo, la película evoca *Mean Streets*. Rompe a llorar. En el contraplano, aparece Cristo, en silencio. El teniente le espeta: “eres un cabronazo” y sigue insultándole, hasta que se desmorona y pide perdón. Pasa de lanzarle un pequeño colgante en forma de cruz a

arrodillarse pidiendo ayuda y a besarle los pies ensangrentados. Cristo no ha dicho nada, sólo ha abierto levemente los brazos, invitando al protagonista a acercarse; si es cierto que “ningún hombre que tenga remordimientos de conciencia es capaz de soportar el silencio” (Kierkegaard, 2007: 209), Ferrara lo evidencia aquí. Pero la escena continúa y el teniente, tras besar los pies ensangrentados, mira hacia arriba: el contraplano no nos devuelve la imagen de Cristo, sino a una señora de color con un cáliz en la mano; un cáliz que robaron los jóvenes que violaron a la monja, es decir, la clave para encontrarles.

En palabras de Nicole Brenez, “this encounter serves a triple function: conversion (the act of forgiveness); revelation (in a profane sense, the solution to the criminal investigation is provided); and denouement (in the psychic sense, he recognizes the existence of an alterity)”²⁰³ (2007: 132). Este encuentro con la divinidad, no obstante, sigue en la línea marcada por el resto de la película: puede responder tanto a una solución verdadera como a otro “cuelgue” más del protagonista. Su carácter psicótico, el uso continuado de drogas y el hecho de que las anteriores apariciones de Cristo se produjesen cuando estaba consumiendo heroína, así lo justificarían. No se desprende tanto una tesis sobre la existencia de Dios como una necesidad y un deseo del personaje de que éstos se compadezcan de él:

“Por una parte, la religión no es otra cosa que otro tipo de trance, deriva de la mística y pertenece a la misma esfera extática que el alcohol, la droga, el orgasmo, el baile o la música; por otra, Ferrara y St. John leen los Evangelios de la única manera posible para ellos, es decir, como una cultura de la violencia, de la transgresión, de la Ley vista en su faceta original, la más turbia y escandalosa, más a la manera de Georges Bataille que de Teilhard de Chardin” (Brenez y Losilla, 2005: 28-29).

Nicholas St. John, guionista hasta entonces habitual de Ferrara, no quiso participar en esta película, porque tanto el personaje principal como la representación de Cristo le incomodaban. No sin cierta ambigüedad, el director explica los motivos de su colega — católico practicante— para no participar: “Él tiene unas creencias personales y estas hacen que no le interese ver o participar en una película en la que unos personajes

²⁰³ “Este encuentro sirve una triple función: conversión (el acto del perdón); revelación (en un sentido profano, proporciona la solución a la investigación criminal); y el desenlace (en el sentido psicológico, él reconoce la existencia de una alteridad)”.

intentan reconciliarse consigo mismos a través de la redención cristiana. Uno cree o no cree, no existe término medio” (Casas, 2005b: 55). La historia de *Teniente corrupto* plantea la posibilidad de que, partiendo del mensaje cristiano, cualquiera por muy “malo” que sea (en inglés original, *bad lieutenant*, “teniente malo”), puede ser redimido si se arrepiente. Se sigue pues, al pie de la letra, este pasaje evangélico:

“Los maestros de la ley y los fariseos, al verlo comiendo con los pecadores y publicanos, decían a sus discípulos: ¿Por qué come con publicanos y pecadores? Jesús lo oyó y les dijo: No tienen necesidad de médico los sanos, sino los enfermos; no he venido a llamar a los justos, sino a los pecadores” (Mc 2, 16-17)²⁰⁴.

Los fariseos llamaban a Jesús “borracho” (Lc 7, 34; Mt 11, 19), y Zoë Lund lo tiene muy en cuenta al reflexionar sobre la corrupción y la humanidad del teniente: “Corruption does not make the Lieutenant a sinner. I always like to point out that Christ himself hung out with whores and tax collectors. He turned water into wine... indeed, if he were here right now he might turn water to drugs or something equivalent”²⁰⁵ (en Johnstone, 1999: 145).

Por otra parte, el discurso del filme escapa a cualquier moralina, más que evitando juzgar la cuestión de las drogas situándola en el centro de una trama trascendental. La droga, el juego, el alcohol y el deseo sexual dirigen las acciones del teniente y podrían interpretarse como las causas de su degradación personal, pero probablemente tendríamos que situar antes de ellas la conciencia de culpa y de pecado del protagonista; por supuesto, tampoco hay que olvidar ese tono místico que el relato adquiere a través del uso de la drogas (consumo de heroína y visiones de la crucifixión). Es cierto que, en su brutalidad y explicitud, no es fácil sostener que la película sea una apología de la droga; más bien nos descubre un infierno en la Tierra que nos abre a lo religioso, como creía Harvey Keitel: “I was very proud when someone said that it was the best anti-drugs film they had ever seen, because there was no moralising in it... I believe it’s a

²⁰⁴ También en Lc 5, 30-32 y Mt 9, 11-13.

²⁰⁵ “La corrupción no convierte al teniente en pecador. Siempre me gusta señalar que el mismo Cristo salía con putas y recaudadores de impuestos. El convirtió agua en vino... De hecho, si estuviera aquí ahora, probablemente convertiría el agua en drogas o algo similar”.

religious film, because hell is here now and so is the opportunity to know heaven”²⁰⁶ (en Johnstone, 1999: 124).

Volvamos a la revelación profana de la señora con el cáliz que había suplantado al Cristo del plano-contraplano anterior. Como apuntaba Brenez, este cáliz es mucho más que la solución al crimen en torno al cual parecía construirse la trama policíaca. Es el momento en el que el teniente se acerca por primera vez a los otros en actitud penitente, arrepentida (humillándose, arrodillándose) y es el suceso que permite al protagonista realizar un auténtico sacrificio, inesperado e impactante, incomprensible fuera de la esfera de lo religioso. Hagamos notar que si vemos la película como un simple *thriller*, la aparición del cáliz no sería más que un *deux ex machina* del guión (nunca mejor dicho) pues Cristo ha aparecido para resolver la situación que el teniente no había sido capaz de esclarecer —con sus pesquisas, con sus investigaciones.

Sin embargo, poco hay de artificioso en esta imagen de Cristo si comprendemos que el protagonista se dirigía desde el principio hacia esa imagen, si interpretamos que todas sus acciones iban encaminadas a un encuentro trascendental, por muy paradójico que parezca. Recordemos al protagonista crucificado en la escena orgiástica; o el contraste continua entre el teniente y diferentes parejas, lo que acentúa su soledad y sugiere su deseo o necesidad de encontrarse con alguien: le vemos con sus hijos, con dos cadáveres, con dos prostitutas, con las dos jóvenes de las que abusa y, luego, con los dos violadores. El teniente no estaba resolviendo ningún crimen más que el de su propia existencia, su culpable existencia, y es la posibilidad de “encuentro” que implica el cáliz, no como resolución del caso sino como sacrificio, lo que finalmente permite que su viaje concluya. En ese sentido es en el que no hay nada más lejano a un *deux ex machina* que este *deux ex machina* que es la aparición “redentora” de Cristo.

Siguiendo las indicaciones de la señora, se presenta en un edificio ruinoso en el que los jóvenes violadores están fumando crack y viendo la televisión. El teniente les esposa, se sienta a su lado, fuma crack con ellos y ve el final del partido de béisbol que su equipo vuelve a perder. Después, les lleva hasta su coche y sienta a uno en el asiento del copiloto y a otro justo detrás; durante el trayecto les amenaza con la pistola, les grita

²⁰⁶ “Me enorgullecía cuando alguien me decía que era la mejor película en contra de las drogas que había visto, porque no había moralina en ella... Creo que es una película religiosa, porque el infierno está aquí y ahora, y con él la oportunidad de conocer el cielo”.

y les insulta, mientras ellos permanecen en silencio, asustados. El teniente ni les mata ni les arresta —cualquiera de las dos soluciones serían, en ese punto de la historia y en relación al género de la acción o al subgénero de películas de vigilantes, comprendidas como justas, o justificadas— sino que les lleva hasta una estación de autobuses y les obliga a irse lejos de la ciudad. Y, además, les entrega el dinero que había conseguido de su camello y que le podría haber permitido saldar la deuda con Large.

El teniente regresa al coche y conduce hasta el lugar de su cita —el Hotel Plaza— con el corredor de apuestas. *Pledging my love* vuelve a escucharse y, en un plano general, vemos que otro coche se detiene a su lado. “Eh, poli”, y un disparo. No hace falta nada más, todo sucede en ese mismo plano general: el coche de los asesinos se va, el teniente ha muerto, los transeúntes pasan y algunos se acercan, aglutinándose alrededor del coche del protagonista. Por corte directo —no hay un solo fundido encadenado en toda la película— aparecen los títulos de crédito, sobre fondo blanco.

Peter Lehman interpreta este final incidiendo en su componente suicida²⁰⁷ —aunque no se dispare a sí mismo, el teniente es consciente de que sus actos le llevan a la muerte y no hace nada por evitarlo— y lo entiende dentro de una dinámica cinematográfica que expresa y satisface el deseo masoquista del espectador masculino; su análisis de los peculiares *rape-revenge films* de Ferrara —el canónico *Ángel de venganza* y los más disimulados *El cazador de gatos* y *Teniente corrupto*²⁰⁸— arroja luz sobre el fundamento psicológico de este subgénero protagonizado por mujeres y dirigido a hombres: “Those films are not about women getting the revenge they deserve but, rather, about men getting the punishment they want”²⁰⁹ (1993: 29).

El deseo masoquista erigido en un sentir culpable, en un placer culpable, que el filme desvelaría no anula la carga religiosa presente en el desenlace. Por un lado, cuánto más culpable se siente el teniente más necesidad tiene de un castigo. Pero por otro, lo que encuentra no es un castigo sino un perdón; su ejecución —rápida, anónima— implica,

²⁰⁷ Lehman recuerda que la trágica muerte de Johnny Ace durante la Navidad de 1954 también fue una forma de suicidio (se disparó accidentalmente con una pistola; según algunos medios sensacionalistas, el joven cantante estaba jugando a la *ruleta rusa*).

²⁰⁸ Lógicamente, es muy discutible la interpretación de estas dos películas como *rape-revenge films*, aunque ambas contengan escenas de fuerte violencia ejercida contra un personaje femenino que, parecería, habrá de ser vengado. Pero es que en el caso que nos ocupa no sólo no se culmina ninguna venganza sino que ésta ni siquiera ha sido reclamada por la víctima.

²⁰⁹ “Estas películas no tratan de mujeres que alcanzan la venganza que merecen, sino de hombres que reciben el castigo que desean”.

más que dolor, su liberación definitiva. Y es que la primera y más obvia interpretación que debe hacerse es la de que el teniente se ha convertido en una figura crística y ha alcanzado la gloria —comprometiéndose a un amor eterno, como dice la canción— cuando se ha sacrificado por otros, por la salvación de otros: en concreto, de unos jóvenes maleantes representados como hijos suyos. Es notable la simetría entre el comienzo y el final: la imagen del teniente en el coche llevando a dos jóvenes se construye en reverso de la imagen inicial, en la que el teniente llevaba a sus hijos al colegio; la película “se abre sobre una situación cotidiana —un padre conduce a sus dos hijos a la escuela en un barrio tranquilo de Nueva York— y se cierra sobre su versión catastrófica —el teniente conduce a dos jóvenes maleantes en un Nueva York devastado” (Font, 2012: 265).

Así que, el que les dé el dinero y les obligue a subirse a un autobús en dirección a otra ciudad es una consistente metáfora del significado que para los cristianos tiene la muerte de Jesús, el que dio su vida por los pecados de los hombres proporcionándoles una nueva esperanza en forma de libertad y de gracia. Incidamos en ello, el cáliz que le traía la señora no resolvía el crimen sino el problema existencial del teniente: la sangre de Cristo le brindaba en realidad la posibilidad de redimirse. Pocas veces la imagen cinematográfica se ha revelado con tanta fuerza como imagen religiosa.

El final, aparentemente fallido dentro del marco genérico del *thriller* policíaco —el protagonista muere, los culpables escapan— modifica la comprensión de la violencia efectista presente en escenas anteriores; ahora sabemos con certeza que en *Teniente corrupto* lo violento es consustancial a lo santo y que no se puede entender fuera de la esfera religiosa. ¿Qué ocurre entonces con la experiencia previa de esa violencia? ¿Ha merecido la pena sufrirla antes como un efectismo vulgar y provocador? En nuestra opinión, es absolutamente necesario que la estructura de la película sea esta y no otra, que ese ámbito de lo santo apuntado desde el comienzo de forma deslavazada y caótica se abra definitivamente en una revelación final, porque de este modo el espectador puede, en parte, compartir la suerte del teniente: esa revelación final justifica al personaje y le permite redimirse, pero también otorga sentido al resto de la narración y proporciona a la audiencia un auténtico momento catártico, en clave explícitamente religiosa.

John Powers (1993) escribe sobre las diferentes reacciones que esta película, que define como morbosa y agresiva, puede causar en el público —desde los aplausos hasta los abucheos— pero apuntando que ésa es su principal intención, desconcertar y desquiciar al espectador —“The movie wants to shake us out of our ordinary responses—push us to extremes”²¹⁰— y la define asimismo como “the first great pulp movie about religious transcendence”²¹¹, destacando la capacidad para “vulgarizar” (no en un sentido peyorativo) una serie de temas que, parecía, sólo podían tratarse en una dimensión más o menos elitista.

Entre los críticos indignados con la cinta de Ferrara, Chris Barsanti, quien también hace hincapié en la respuesta del público para señalar que la redención final del protagonista depende únicamente de la paciencia y el aguante del espectador: “Straddling the line between exploitative trash and gutter-art, Ferrara’s film is very simply a tour of one man’s self-created hell. Whether or not it’s redemptive depends on how much of it you can stand to watch”²¹² (2010: 200).

Cuando al final el teniente se inmola, poco importa para nuestro análisis si su encuentro con Cristo ha sido producto de las drogas y de su imaginación o ha supuesto en verdad una intercesión divina, convocada por la actitud compasiva de la monja. La representación posmoderna convoca inequívocamente la emoción a través de lo santo y lo violento: sólo debemos prestar un poco de atención. A su vez, la incomodidad derivada de esa asociación (violencia-sexo-droga-religión) difícilmente podría suscitarse con tanta determinación en una película comercial producida por un gran estudio. Su sentido está en el exceso:

“Se puede entender que esta historia de pecados y redención pueda llegar a resultar molesta, pero desprende un atractivo morboso gracias sobre todo a que Abel Ferrara se muestra heredero directo del cine de la serie B de los años cincuenta y del más histérico de los cineastas de la llamada generación de la violencia, floreciente en aquella década: Samuel Fuller. No obstante, ni este ni nadie de los que rodaron cine duro barato llegaron a los

²¹⁰ “La película quiere sacudirnos fuera de nuestras respuestas ordinarias y empujarnos a los extremos”.

²¹¹ “La primera gran película *pulp* sobre la trascendencia religiosa”.

²¹² “Sentándose a horcajadas sobre la línea que separa la basura de explotación y el arte de alcantarilla, la película de Ferrara es simplemente el viaje de un hombre hacia su propio infierno. Si es o no redentor depende de cuánto puedas soportar mirar”.

extremos de Ferrara en *Bad Lieutenant*. Si en el discurso tiene su mayor debilidad, es en el exceso donde se encuentra su fuerza” (Latorre, 2005: 134).

Ferrara, heredero de Samuel Fuller, subsume la experiencia de lo violento a la experiencia de lo santo. La violencia es imprescindible para comprender al personaje como figura orientada hacia un horizonte religioso: sólo en el estrato más bajo es posible la redención. Esta violencia funda el infierno que posibilita “descubrir” el cielo. En lo más bajo de su condición, en lo más extremo de su situación, el malvado teniente no puede combatir con más violencia el buen silencio, el silencio de la religiosa. Este silencio marca el límite de la revelación que lleva al protagonista a sacrificarse a ejemplo de Cristo y a morir por los pecados de otros; porque en última instancia el teniente no muere por sus múltiples pecados sino que muere por los pecados de otros. Hay, por supuesto, violencia en la conclusión del filme pero lo que emerge es lo violento en el corazón de lo santo; como en la crucifixión de Cristo entendida al modo de Girard: el sacrificio que acaba con todos los sacrificios.

2.2. Análisis de *Taxi driver*

Un taxi cruza un espeso banco de vapor y comienzan los créditos de la película, que se suceden mientras unos ojos inquietantes, iluminados por la luz rojiza de la noche neoyorquina, escudriñan las calles a través de los cristales del vehículo; una música romántica y oscura, en tono de jazz, acompaña las imágenes de los transeúntes, desdibujadas por la lluvia. Los créditos finalizan y del vapor de la ciudad emerge ahora el dueño de los ojos, Travis Bickle (Robert De Niro), quien entra en la oficina de la central de taxis buscando trabajo. Esta entrevista de trabajo sirve para presentarnos al personaje: un ex-marine de 26 años que ha regresado de Vietnam, con problemas de insomnio y al que no le importa ocuparse del turno de noche en los barrios más peligrosos de Nueva York.

La cámara de Scorsese, entre elegantes panorámicas y pausados travellings, nos muestra el entorno del protagonista, la central de taxis y el apartamento, al tiempo que su voz nos da más datos. Travis escribe un diario en el que da las gracias al Señor y le cuenta lo que todavía no ha sido enseñado pero que lo será inmediatamente: ha

conseguido el empleo y está continuamente ocupado, trabajando hasta doce horas diarias, seis o siete días por semana. La *voice over* se superpone a los nuevos planos nocturnos de la ciudad, vistos a través de los cristales del taxi: “Todos los animales salen por la noche: Putas, macarras, maleantes, mariquitas, lesbianas, drogatas, yonquis, enfermos, corruptos. Algún día, una verdadera lluvia llegará y limpiará las calles de esta escoria”. Cuando termina su turno, Travis limpia el asiento trasero de su taxi —“a veces hasta de sangre”— y después entra en un cine X en el que intenta ligar con la chica encargada del bar. Ésta le rechaza y él se compra unas palomitas y unas chocolatinas para ver la película porno que se proyecta.

Se ha escrito mucho sobre *Taxi driver* en las casi cuatro décadas que han transcurrido desde su estreno y común a todas las críticas y análisis es la apreciación de que no estaríamos ante tal obra maestra de no ser por la afortunada colaboración de las tres personalidades creativas que se situaron al frente del proyecto: el director Martin Scorsese, el actor Robert De Niro y el guionista Paul Schrader. Éste último era ya un autor con cierto crédito por el libreto de *Yakuza* (*The Yakuza*, Sidney Pollack, 1974), De Niro había interpretando a un joven Vito Corleone en *El Padrino II* (*The Godfather: Part II*, de Francis Ford Coppola, 1974) y la primera película de estudio de Scorsese, *Alicia ya no vive aquí*, acababa de tener un éxito notable en las taquillas.

El guión original de Schrader, que se empezó a mover en Hollywood en 1972, estructuraba la historia de un taxista con planes magnicidas que termina provocando una masacre de mafiosos en un barrio marginal de Nueva York. Fue Brian De Palma quien puso en contacto a Schrader y a Scorsese y juntos convencieron, proyección de *Malas calles* mediante, a los productores Michael y Julia Phillips —ganadores del Oscar por *El golpe* (*The Sting*, de George Roy Hill, 1973)— de que la suya sería la elección acertada (Robert Mulligan era hasta entonces el preferido para situarse tras las cámaras, con Jeff Bridges delante de ellas). De Niro entró en el proyecto al mismo tiempo que Scorsese, antes de participar en la saga de Coppola, y fue su auténtico interés en él lo que explica

porqué, una vez conseguido el Oscar al mejor actor secundario, no subiese sus pretensiones económicas iniciales y se comprometiese a fondo con el trabajo²¹³.

El ambiente grotesco en el que se mueve el protagonista, su conducta sociopática y la mayoría de las referencias estilísticas quedan claras desde el mismo comienzo que hemos descrito unas líneas más arriba. Señalan Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon (2010b: 1017) que los planos de los ojos de De Niro fueron rodados a 36 ó 48 imágenes por segundo, siguiendo lo que antes habían hecho Powell y Pressburger con una mirada de Robert Helpmann en *Los cuentos de Hoffmann* (*The Tales of Hoffmann*, 1951), y que el uso de las tonalidades rojas en la iluminación homenajeaba a *Vida y muerte del Coronel Blimp* (*The Life and Death of Colonel Blimp*, 1943), también de los cineastas británicos responsables de *Narciso negro*. Por otra parte, la banda sonora de Bernard Herrmann —la última partitura del que fuera compositor habitual de Alfred Hitchcock— más que un suspense, ayuda a crear una atmósfera nostálgica y crispada, en plena consonancia con la fotografía de Michael Chapman y ambas en conexión estrecha con el cine negro de los años cuarenta y cincuenta, género en cuyos contornos se inscribe *Taxi driver* (véase Santamarina, 1999).

A la influencia reconocida de Samuel Fuller y de las películas *La fuerza del destino* (*Force of Evil*, Abraham Polonsky, 1948), *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948) y *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, Jules Dassin, 1950) cabría añadir la de otras representaciones de la vida nocturna y urbana imbuidas de jazz y tensión como *La dama desconocida* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944). Pero la obra que nos ocupa es más bien un

“insólito cruce de géneros —*film noir*, western, film de horror— al servicio de una evocación tan apocalíptica de Nueva York que adquiere caracteres de exorcismo, potenciado por una iluminación de Michael Chapman que hace pensar en el infierno, por la partitura de Bernard Herrmann más ominosa desde *Psicosis*. Y sería difícil encontrar una imagen más elocuente, vívida y trágica de una época, del hombre moderno en crisis, que el confuso Travis Bickle al volante de su taxi, recorriendo en laberinto de la ciudad en busca

²¹³ De Niro recibió 35,000 dólares de remuneración por *Taxi driver* cuando su caché ya había ascendido a 500,000 dólares (imposibles de asumir en una producción presupuestada en torno a 1,3 millones de dólares). El actor tuvo además que compaginar el rodaje en Italia de *Novecento* (de Bernardo Bertolucci, 1976) con la preproducción y los ensayos del filme de Scorsese; cabe destacar que De Niro llegó incluso a conseguir una licencia de taxista y ejercer el oficio en barrios conflictivos con el objetivo de acercarse lo más posible a la sensibilidad del personaje (para los avatares de la producción pueden consultarse Losilla, 1997; Thompson y Christie, 1999; Monterde, 2000; Sotinel, 2010).

de una imposible salida en un tenso *via crucis* abocado a un desenlace grotescamente sangriento” (Guarner, 1993: 110).

Existe otra referencia cinematográfica ineludible a lo largo de ese *vía crucis* y es la de Robert Bresson. El uso de la *voice over* redundante, la escritura de un diario e incluso la “eucarística” dieta de los protagonistas, a base de pan y vino (o brandy) — que, según parece, les causará a los dos un cáncer de estómago— son puentes que conectan *Diario de un cura rural* y *Taxi driver*, así como la descripción detallada de los preparativos del taxista convertido en ángel exterminador recuerda a la descripción detallada de los movimientos del ladrón experto en *Pickpocket*, y a ambos les define el título por su anónima profesión. El personaje-icón de Travis Bickle es, ante todo y como él mismo dice en uno de sus monólogos, un “hombre solitario de Dios”, al igual que la mayoría de los personajes de Bresson. La frase, no obstante, está tomada por Schrader de un poema de Thomas Wolfe y encabeza el manuscrito del guión original; si atendemos a la descripción de Travis que en ese guión antecede a la primera secuencia²¹⁴ constataremos la pericia con que director y actor trasladan a imágenes, ya desde los primeros minutos de metraje, lo imaginado por el guionista:

“TRAVIS BICKLE, age 26, lean, hard, the consummate loner. On the surface he appears good-looking, even handsome; he has a quiet, steady look and a disarming smile which flashes from nowhere, lighting up his whole face. But behind that smile around his dark eyes, in his gaunt cheeks, one can see the ominous stains caused by a life of private fear, emptiness and loneliness. He seems to have wandered in from a land where it is always cold, a country where the inhabitants seldom speak. The head moves, the expression changes, but the eyes remain ever-fixed, unblinking, piercing empty space. [...] He has the smell of sex about him; sick sex, repressed sex, lonely sex, but sex nonetheless. He is a raw male force driving forward; toward what, one cannot tell. Then one looks closer and sees

²¹⁴ El fragmento del guión que reproducimos a continuación procede de los extras del DVD de la edición *Noir Collection* de Sony Pictures 2005.

the inevitable. The clock spring cannot be wound continually tighter. As the earth moves toward the sun, Travis Bickle moves towards violence”²¹⁵.

“Así como la tierra se mueve hacia el sol, Travis Bickle se encamina hacia la violencia”. Lo intuimos desde el comienzo y sus escenas desempeñándose como taxista no hacen más que confirmarlo: su racismo exacerbado²¹⁶, su trato arisco y distante, la escasa relación con sus compañeros... Sin embargo, su vida solitaria de pornografía, insomnio y pastillas, encaminada a la violencia, sufre un primer giro cuando conoce a Betsy (Cybill Shepherd); la aparición de la mujer “como un ángel, de entre la sucia escoria” fascina a Travis y, también, al espectador —una panorámica a cámara lenta sustituye a la agitada cámara en mano que se movía entre los peatones cuando ella, rubia y de ojos azules, irrumpe en la escena vestida de blanco impoluto en un día soleado.

Betsy trabaja en la campaña del senador Palantine (Leonard Harris), candidato a la Presidencia; Travis aparca el taxi delante de su oficina durante horas para poder observarla. Conocerla, conquistarla, es su objetivo. Al poco tiempo reúne el valor para entrar allí, presentarse y pedirle una cita, frente a la atónita mirada de otro trabajador de la campaña, Tom (Albert Brooks), indudablemente interesado en Betsy. Tiene éxito y en la siguiente escena ambos toman algo en una cafetería; durante la conversación él se muestra seguro, confiado, presentándose a sí mismo por encima de Tom, a quien se refiere despreciativamente como alguien que no merece estar con ella.

Por cierto, José Enrique Monterde ve aquí uno “de los aspectos peor resueltos del guión”, al no entender el interés de Betsy hacia Travis (2000: 183) pero, lo comprendamos o no, ella siente curiosidad por él, se siente atraída por la fuerza y la

²¹⁵ “TRAVIS BICKLE, de 26 años, delgado, duro, el solitario consumado. En la superficie es bien parecido, incluso guapo; tiene una mirada firme, constante, y una sonrisa encantadora que parpadea desde ningún lugar, iluminando su rostro por completo. Pero detrás de esa sonrisa, alrededor de sus ojos oscuros, en sus mejillas demacradas, se pueden ver las manchas ominosas causadas por una vida de secreto terror, vacío y soledad. Parece haber vagado desde una tierra donde siempre hace frío, de un país cuyos habitantes apenas hablan. La cabeza se mueve, la expresión cambia, pero los ojos se mantienen fijados siempre, sin pestañear, agujereando el espacio vacío. [...] El olor del sexo le cubre; sexo enfermizo, sexo reprimido, sexo solitario, pero sexo al fin y al cabo. Es una fuerza pura y masculina impulsándose hacia delante; hacia qué, no se puede decir. Entonces uno mira más de cerca y ve lo inevitable. El muelle del reloj no puede tensarse continuamente. Así como la Tierra se dirige hacia el sol, Travis Bickle se encamina hacia la violencia”.

²¹⁶ Su racismo es exacerbado pero la forma en que Scorsese nos lo hace saber es más bien sutil; no recurre a ninguna línea de texto, le basta con las miradas que el personaje lanza a los hombres de otra etnia y con los incómodos planos subjetivos correspondientes, en los que todos los personajes de color parecen ser sus enemigos y tramar algo en su contra, incluso el compañero taxista que le llama “asesino” (“killer”).

energía que desprende el misterioso personaje. Le recuerda a una canción de Kris Kristofferson: “es un profeta, es un traficante, en parte verdad y en parte ficción, es una contradicción andante”²¹⁷, a lo que Travis contesta secamente que él no es un camello, que nunca ha traficado con drogas²¹⁸. Betsy, sonriendo, le aclara que lo dice sólo porque aparenta ser un hombre contradictorio —después Travis comprará un vinilo del actor y cantante.

De vuelta al taxi, de vuelta a la noche, de vuelta a la *voice over* de Travis se produce un encuentro casual entre él y el candidato Palantine, cuando éste se sube en su taxi acompañado de un par de asesores. El protagonista le reconoce y le demuestra su admiración y apoyo. El candidato le pregunta sobre lo que más le molesta del país y Travis, en principio reacio a responder, se termina explayando sobre la “escoria y la gentuza” que habita la ciudad y la necesidad de que alguien la limpie de verdad. Sus interlocutores se sobresaltan, pero el político actúa diplomáticamente y agradece a Travis su opinión. Justo después, alrededor de la media hora de película, los personajes de Iris (Jodie Foster) y Sport (Harvey Keitel) hacen su primera aparición: Iris es una prostituta menor de edad que se sube en el taxi tratando de huir de Sport, quien consigue alcanzarla y sacarla violentamente antes de emprender la marcha. Sport deja un billete en el asiento del copiloto y se lleva a Iris. Al final de su turno, el taxista se guarda el billete de Sport.

En su cita con Betsy, un bien arreglado Travis regala a su acompañante el disco de Kris Kristofferson y luego... luego la lleva a un cine X. La curiosidad de Betsy demuestra tener límites y entra con él a la sala pero se marcha escandalizada al poco de comenzar la proyección. Travis intenta detenerla pero no puede. A pesar de sus súplicas, de sus intentos por conseguir su perdón, de sus posteriores llamadas, de sus envíos de flores, el rechazo de Betsy es definitivo; al menos ese es el sentido de uno de los planos más celebrados del filme, aquel en el que la cámara se mueve desde un teléfono público en el que Travis intenta comunicarse con Betsy a un pasillo vacío que puede expresar

²¹⁷ Kristofferson tenía un papel importante en la anterior película de Scorsese, *Alicia ya no vive aquí*. La canción a la que se refiere Betsy es *The Pilgrim, chapter 33*: “He’s a poet, he’s a picker, he’s a prophet, he’s a pusher / He’s a pilgrim and a preacher and a problem when he’s stoned / He’s a walking contradiction partly truth and partly fiction / Taking every wrong direction on his lonely way back home”.

²¹⁸ El doblaje al castellano sustituía el término “traficante” (“pusher”) por “impostor”, y la respuesta de Travis de que nunca ha traficado con drogas por la más vaga “nunca he engañado a nadie”.

mejor que cualquier rostro la sensación de frustración del protagonista²¹⁹. Cuando Travis entra por segunda vez a la oficina electoral es para recriminar a Betsy su actitud; quien antes era un ángel, ahora es un demonio: “Estás en el infierno, y morirás en el infierno como los demás”.

Su agresividad se ha desatado y en su mente comienza a gestarse un nuevo objetivo. Se repiten los planos de las calles vistas desde el interior del taxi de una apocalíptica Nueva York, una ciudad que, como escribió Pauline Kael en *The New Yorker* (9 de febrero de 1976), “encaja en la gran ciudad de las películas de cine negro [...], pero en un estado de descomposición más avanzado. Este Nueva York es un enemigo voluptuoso” (Sotinel, 2010: 29). Ciudad “enemiga”, ciudad violenta que incita y solivianta, territorio en el que los hombres y las mujeres de toda edad y condición discuten, se pelean y se amenazan de muerte (también unos niños han tirado huevos a su taxi). Las sucesivas escenas sirven para terminar de dar forma a una idea:

- La esposa adúltera. Uno de sus clientes (interpretado por el propio Scorsese) le obliga a detenerse frente a la ventana del piso en el que está su mujer engañándole con otro hombre, “con un negro”. La diatriba del cliente contra las mujeres contrasta con el silencio que guarda el taxista. La violencia verbal del primero (“Voy a matarla con una Magnum del 44”; “¿Sabe lo que una Magnum 44 puede hacer con el coño de una mujer”) tiene su eco en la mirada impasible del segundo.
- La charla con Wizard (Peter Boyle). Travis acude a él buscando ayuda, queriendo “hacer algo” porque se siente asqueado, pero el veterano taxista sólo acierta a decirle que se relaje. Lo cierto es que Wizard elabora de paso un curioso argumento sobre la existencia y el destino (tu trabajo te convierte en lo que eres, tu trabajo se apodera de tu vida, y precisamente por que no hay escapatoria, porque “no tenemos opciones” y “estamos todos jodidos”, más vale que te lo tomes con calma y hagas lo que quieras) pero la respuesta de Travis es bastante menos rebuscada: “Es la cosa más estúpida que he oído nunca”, le dice sonriendo.

²¹⁹ Para el propio director, este plano contiene la esencia visual de todo el filme: “The whole movie is based, visually, on one shot where the guy is being turned down on the telephone by the girl, and the camera actually pans away from him. It’s too painful to see that rejection” (Ebert, 2012: 51).

- Los discursos de Palantine. Travis sigue su peculiar dieta pasando cada vez más tiempo frente a la televisión, en la que el senador aparece respondiendo a preguntas electorales y afirmando que él representa al pueblo.
- El segundo encuentro con Iris. En otro de sus trayectos en taxi, Travis está a punto de atropellar a Iris y a otra chica. Las observa a cierta distancia con el coche, hasta que las ve “ofrecerse” como prostitutas a un par de chicos. Entonces, visiblemente enfadado, acelera y se marcha.

2.2.1. El hombre solitario de Dios

En esta huida hacia adelante, Travis toma conciencia de sí mismo: “La soledad me ha perseguido toda mi vida, a todas partes. En los bares, en los coches, en las aceras, en las tiendas, en todas partes. No hay escapatoria. Soy el hombre solitario de Dios”²²⁰. Ha ocurrido algo, Travis se ha fijado un nuevo objetivo: “Mi vida ha dado otro giro. Los días se suceden con regularidad, uno tras otro. Todos los días son iguales, en una larga e interminable cadena. Y luego, de repente, hay un cambio”, escribe en su diario. Lo siguiente que vemos es a Travis comprando varias armas —que el vendedor dispone sobre una cama como un cura coloca los elementos de la misa en el altar, y Scorsese filma del mismo modo²²¹.

Los días pasan mientras tienen lugar sus preparativos para atentar contra el senador Palantine: se entrena, idea mecanismos y aparatos para ocultar las armas bajo su ropa y desenfundarlas con la máxima rapidez, hace prácticas de tiro, visita el lugar donde el político hará un mitin, estudia cómo funcionan los agentes del servicio secreto... Todo ello concluye en la antológica escena frente al espejo —y frente al espectador— parcialmente improvisada por De Niro —“*You talking to me?*”— y que se cierra con una aseveración de resonancias bíblicas: “Escuchad, cabrones, gilipollas. Aquí tenéis un hombre que ya no aguanta más. Un hombre que hará frente a la chusma, a las putas, a los perros, a la escoria, a la mierda. Aquí hay un hombre que se alzaré frente a ello”.

²²⁰ El doblaje español también sustituye la frase “I’m God’s lonely man” por la menos religiosa y menos problemática “soy un hombre solitario”.

²²¹ Los planos picados que componían lo que el crítico Roger Ebert denominó el «punto de vista del sacerdote»: “Vemos, a través de los ojos de Travis, el taxímetro, los caramelos en el mostrador de un cine, pistolas en una cama y, finalmente, con la cámara mirando desde el techo, un plano en picado de una masacre” (2003: 383).

¿Por qué Travis quiere matar al candidato presidencial? Decir que es un psicópata, un sociópata, cuyas decisiones son, en última instancia, indescifrables para una persona cuerda y equilibrada sería quedarse en la superficie (y denotaría, quizás, cierta pereza intelectual). Tampoco la película de Scorsese pretende ser un documental o un tratado de psicología o psiquiatría. Ahora bien, lo que sí consigue *Taxi driver* como obra artística es ofrecernos el punto de vista de esa mente enferma para que podamos compartir su visión del mundo. Vemos lo que el protagonista ve, y lo vemos cómo él lo ve, y es desde su perspectiva desde la que podemos apuntar una respuesta.

Desde que Betsy rechaza a Travis, todo lo que ocurre a su alrededor puede ser fácilmente interpretado como un conjunto de señales que le guían hacia un desenlace inevitablemente violento. Según Losilla, los personajes “sólo parecen existir *en función* de Travis, para hacerle avanzar en su itinerario y proporcionarle “razones” capaces de alimentar su torturada lógica” (1997: 48). El marido engañado quiere hacer algo pero en realidad es un sujeto ridículo e impotente y adherirse al discurso de Wizard significaría aceptar una nueva derrota. La solución no está en la televisión ni en la política, aunque si las palabras de Palantine no están vacías de contenido, si él dice que es realmente el pueblo —“*we are the people*”— entonces también es él la sociedad corrompida y degenerada que obliga, o al menos permite, que una niña ejerza la prostitución. Del mismo modo que Betsy ha pasado de ser un ángel a ser un demonio, su padre Palantine, antes adorado, se ha convertido ahora en la imagen del maligno, contra el que no se puede permanecer indiferente, contra el que hay que hacer algo.

Aquella escena de la primera aparición de Betsy ponía de manifiesto mejor que ninguna otra hasta qué grado la ocularización interna o subjetivización del relato se encuentra también expuesta a la mezcla de los aspectos reales y fantásticos de la mente desquiciada del personaje protagonista. Hemos señalado, acudiendo a un texto de Guarner, que el escenario mismo era tratado visualmente siguiendo los códigos del género de terror²²² y por tanto cabe pensar que, antes que una descripción urbana realista y ajustada, los responsables artísticos de la película aspiraban a construir una

²²² Pauline Kael concluía su crítica diciendo que *Taxi driver* era “una de las pocas películas de terror realmente modernas”, e igualmente podíamos haber acudido a algunas declaraciones del propio Scorsese: “La idea general era hacer algo entre el terror gótico y el reportaje del *Daily News* de Nueva York” (Thompson y Christie, 1999: 87).

visión mítica de la ciudad. Respecto a la imagen de la ciudad, el director de fotografía, Michael Chapman, afirmó en una entrevista que:

“[*Taxi driver*] No es una película precisamente realista, así que puede que no captásemos exactamente su aspecto real, pero conseguimos un equivalente emocional, una cierta visión de Nueva York, y no se me ocurre otra película que lo haya hecho de esa manera. [...] La mayoría de las cosas desagradables de *Taxi driver* tienen que ver con una especie de paranoia que te puede entrar en Nueva York si vives por debajo de un determinado nivel de renta” (Schaefer y Salvato, 2005: 94).

Se infiere de las declaraciones de Chapman que el mero realismo de los escenarios no era lo que más preocupaba a Scorsese; el cineasta buscaba una autenticidad emocional antes que el simple verismo; si salió de los estudios a rodar no fue, en esta ocasión, para hacer un documental. Parte de la inspiración para crear la tétrica imagen urbana que pudiese captar una verdad emocional le llegó al italoamericano, según él mismo admite, del cine bíblico de DeMille:

“Rodamos la película durante un verano especialmente caluroso y por las noches es como si la atmósfera rezumara virus. Se huele en el aire y sientes su sabor en la boca. Me recuerda la escena de la muerte de los primogénitos en *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*), en la que una nube de humo verde se desliza por el suelo del palacio y toca el pie de uno de ellos, que cae muerto. Es algo parecido: una rara enfermedad repta por las calles de la ciudad y, mientras rodábamos la película, nos deslizábamos tras ella” (Thompson y Christie, 1999: 88).

Nueva York es en *Taxi driver* una ciudad de pecado, una terrorífica Sodoma amenazada por una plaga causada por los pecados de sus habitantes. José Enrique Monterde opina que los tonos infernales que adquiere la metrópoli desplazan la dimensión verista —el tratamiento realista de la imagen cinematográfica presente en buena parte del cine de Scorsese— “hacia un carácter metafísico” (2000: 186) y sin embargo el conflicto entre lo real y lo fantástico no es nunca superado, sino que es

“desplazado por Travis hacia una misión superior, como forma de sublimación de todas sus carencias, obsesiones, sentimientos, etc. Determinar su misión (en el mundo) significa resolver su difuso dilema existencial y en alguna medida aceptarse como es, aunque sea asumiendo un nuevo rol: el de justiciero implacable y violento” (*ibidem*: 187).

La “metafísica” de Scorsese es una filosofía del sacrificio, de la violencia y lo sagrado. En opinión del director, existe un “instinto primario hacia lo sangriento [que] sigue formando parte de nuestro subconsciente” (Thompson y Christie, 1999: 166), aunque las religiones se hayan “civilizado”, cubriendo con distintos velos su dimensión violenta (de los sacrificios originarios al sacrificio de la misa). Es este instinto sangriento vinculado a lo sagrado lo que, en última instancia, permite al protagonista erigirse como un justiciero implacable y violento, como un ángel exterminador, y es el propio Scorsese el primero en reconocerlo: “el Travis de *Taxi driver* es una figura del Antiguo Testamento: para obrar con rectitud y corrección la única respuesta era aplacar la ira de Dios” (*ibidem*: 166-167).

La primera vez que este hombre de Dios se alza es en una tienda, impidiendo un atraco y disparando a la cara del ladrón armado. Travis no tiene licencia, pero el tendero (Victor Argo) se hace cargo de la situación, se queda la pistola que ha utilizado y le dice que se marche corriendo. La ley no le justifica ni le protege, pero la vida vista a través de sus ojos sí parece haberlo hecho, poniéndole en el momento y lugar adecuados. Travis ya no come trozos de pan con brandy mientras ve la televisión, sino que sostiene su Magnum del 44. En última instancia, no importa lo que ve en ella, ya sean parejas bailando al son de una balada —*Late for the Sky*, de Jackson Browne²²³— o una discusión entre los protagonistas de una *soap opera*, las imágenes no son suficiente para él: empuja el aparato, lo rompe, y se queda solo con el arma. Además, la escena resulta en sí misma una potente metáfora de que la auténtica violencia se encuentra a este lado de la pantalla, con el espectador, y no dentro de la ficción²²⁴.

Paralelamente, Travis está creando su propia ficción, una que le pueda satisfacer. En la carta que escribe a sus padres para felicitarles por su aniversario (porque no se acuerda del día exacto de sus cumpleaños) cuenta que es un agente secreto del gobierno

²²³ Canción romántica que, no obstante, se puede vincular con facilidad al estado solitario y melancólico del protagonista; el estribillo que escuchamos en la escena: “How long have I been sleeping / How long have I been drifting alone through the night / How long have I been dreaming I could make it right / If I closed my eyes and tried with all my might / To be the one you need”.

²²⁴ El caso real de Arthur Bremer, quien atentó contra el gobernador de Alabama George Wallace en 1972 y que también escribía un diario, se encuentra en el origen del guión de Schrader. Desgraciadamente, el personaje ficticio de Travis Bickle también inspiraría luego al muy real John Hinckley Jr. en su intento de asesinato del presidente Ronald Reagan, en 1981. Hinckley, ahora recluso en una institución mental, estaba obsesionado con la actriz Jodie Foster y, al igual que hacia el ángel protector del personaje interpretado por ésta en *Taxi driver*, quiso llevar a cabo un magnicidio.

(como le dirá más adelante a Iris) y que está saliendo con una chica llamada Betsy. Travis no trabaja para el gobierno pero sí tiene una misión y sí, piensa él, actúa en nombre del bien. Salvar a Iris, lo que ya no puede hacer con Betsy, se le presenta como otra oportunidad de hacer el bien. Travis guardó el billete que Sport arrojó a su taxi para comprar su silencio, para evitar que se entrometiese; pues bien, la hora de entrometerse, ya no como un taxista sino como un justiciero y solitario hombre de Dios, ha llegado.

¿Es el personaje de Iris un oscuro reflejo de Betsy? Según la opinión de director y guionista, Travis no sabe cómo relacionarse con las mujeres a un nivel sexual, para él, o son diosas o prostitutas, lo que de cara a una relación sentimental las convierte a todas en inaccesibles (Ebert, 2012: 50). En realidad, como indica José Enrique Monterde, la única relación posible entre Betsy e Iris la establece la mirada de un Travis escindido entre dos vivencias: “la búsqueda de un ideal en medio de una realidad insostenible (Iris) y la pérdida de una realidad por no ser capaz de asimilar su ideal (Betsy). Iris será la flor irreal a cuidar en medio del lodazal, tal como Betsy será la flor real estropeada en contacto con el barro” (2000: 182).

Para cuidar esa flor tiene que pasar tiempo con ella y ahí es donde vuelve a aparecer Sport. Su agresividad hacia los personajes de los bajos fondos no hace más que acentuarse al escuchar las palabras del proxeneta, la manera en la que alquila el cuerpo de una niña de doce años²²⁵ a la que él ve bajo una óptica religiosa, envuelta en un halo de santidad —según Scorsese, “She has the candles burning in her bedroom, she’s like a saint to him. He can’t imagine these pimps treating her the way they do”²²⁶ (Ebert, 2012: 50). Travis va a la habitación de Iris pero no mantiene relaciones con ella sino que intenta convencerla de que tiene que abandonar esa vida y marcharse. Ella se justifica diciendo que en realidad es libre, que no recuerda haberse metido en su taxi tratando de huir —“debía estar drogada”— y que si no se va es porque no tiene adonde ir. Ambos quedan para desayunar al día siguiente, “como amigos”.

²²⁵ El doblaje al castellano nuevamente manipula el diálogo, atenuando la violencia verbal presente en el original. Del inglés: “She’s 12 and a half years old. You ain’t never had no pussy like that. Do anything you want. Come on her, fuck her in the mouth, in the ass. Come on her face. She’ll get your cock so hard, she’ll make it explode”; al muy libre: “Tiene 13 años pero jamás habrá visto usted una fiera como esa. Puede hacer lo que quiera con ella, traga lo que le echen, le volverá loco en la cama; no sé dónde aprendió tanta virguería pero le aseguro que no lo pasará mejor en su vida”.

²²⁶ “Las velas de su dormitorio están encendidas, y ella es como un santo para él. No puede imaginarse a esos chulos tratándola de la manera en la que la tratan”.

Travis sale del dormitorio y cierra la puerta. El portero del edificio (el encargado de controlar el tiempo que la chica pasa con los clientes) aparece al fondo del pasillo, de entre las sombras, con una música que subraya su carácter siniestro y el tono lúgubre del plano. El protagonista le paga con el billete de Sport y a su “vuelva cuando quiera, vaquero” contesta con un lacónico “lo haré”. La escena concluye con el portero desapareciendo en la oscuridad del pasillo, como un personaje demoníaco. Entre lo santo —Iris, la luz— y lo diabólico —el portero, las sombras— lo que acabamos de ver adquiere un valor profético que se combina con el notorio fortalecimiento de las pretensiones justicieras o salvíficas de Travis. Nosotros sabemos, porque así se lo ha dicho a Iris, que si vuelve allí no será como cliente.

La estructura de su relación con Iris es similar a la de su relación con Betsy: irrupción en el lugar de trabajo, cita en una cafetería y posterior venganza sobre sus respectivos “padres”, lo que refuerza la idea de que una es un reflejo (perverso, si se quiere) de la otra. En el desayuno Iris habla de la liberación de la mujer, de comunas hippies y de horóscopos, mientras que él dice que donde debería estar es en su casa, con sus padres, bien vestida, estudiando o saliendo con chicos de su edad, no echando “polvos con ese atajo de asesinos y yonquis”. Su ataque a Sport parece surtir efecto en Iris, aunque de poco recorrido, a tenor de lo que vemos después. Se introduce en la narración, por primera vez, una escena que no corresponde al punto de vista de Travis, una escena íntima entre Iris y Sport en la que él la tranquiliza ante su deseo de marcharse. Ambos bailan abrazados, él acaricia su pelo, la susurra al oído lo mucho que la quiere y necesita, la besa; el tono romántico, e incómodo —Sport no sólo es un malvado proxeneta, sino que entre él y la chica existe un auténtico cariño— es desplazado por el sonido de unos disparos: Travis, de nuevo, practicando tiro en la siguiente escena.

Si bien Travis está en su taxi, en la calle, presumiblemente en el exterior del edificio en el que tiene lugar la escena entre Iris y Sport, lo que sucede entre ellos no puede estar siendo visto por Travis ni tampoco, por su tono y su desarrollo dramático, ser un producto de su imaginación. Losilla (1997: 50) opina que si está enunciada por un narrador “en tercera persona” es precisamente porque el encuentro íntimo entre Iris y Sport es “una escena que la mente enferma de Travis no puede concebir” pero que, en el fondo, la película versa sobre la mirada desquiciada: “al identificarnos con el punto de

vista de Travis, al incluírnos en su paranoico juego especular, nos dice que todos somos neuróticos, que todos deformamos el mundo mediante nuestra mirada y que, por lo tanto, todos somos asesinos en potencia” (*ibidem*: 56).

Monterde (2000: 178-179) critica esta última aseveración de Losilla y afirma que sólo es una verdad parcial la identificación entre el espectador y el punto de vista del personaje principal, constatando la ausencia de planos subjetivos en multitud de escenas —en las de su apartamento, en las de su taxi, etc.— y algunas otras en las que se produce una “ocularización cero” al estar Travis digéticamente ausente, como las escenas entre Betsy y Tom en la oficina. Esto sin embargo es igualmente discutible; aunque es cierto que Scorsese no recurre insistentemente al plano subjetivo, la narración sí está completamente subjetivizada, posibilitando la reflexión de Losilla. Además, en esas escenas de Betsy y Tom a las que se refiere Monterde, Travis no está diegéticamente ausente sino que les observa a ambos desde la distancia y el diálogo entre ellos es fácil de deducir o imaginar por el protagonista (como luego demuestra su conversación con Betsy en la que alude a Tom). Lo que convierte en problemática la escena entre Iris y Sport es que es la única que no transcurre ante sus ojos pero eso no invalida que la construcción dramática de la película busque, como señalaba Losilla, la identificación entre el espectador y el personaje ni, en palabras del propio Monterde, que trate “de llevar al espectador hacia el punto de vista del personaje respecto a su realidad circundante, donde lo alucinatorio —para el espectador— se condense con la realidad urbana y social que rodea al personaje” (*ibidem*: 180).

A estas alturas, en cualquier caso, resulta evidente el paralelismo entre *Taxi driver* y *Centauros del desierto* (*The Searchers*, de John Ford, 1956). Travis Bickle, al igual que Ethan Edwards (John Wayne), es un hombre solitario, violento y racista, veterano de una guerra perdida, que se ha propuesto recuperar a una niña raptada por unos desalmados, unos mafiosos de poca monta o unos indios comanches²²⁷. Pero Iris, como antes Debbie (Natalie Wood), no quiere ser salvada. Scorsese y Schrader —y, en

²²⁷ El “jefe comanche, llamado Scar (Henry Brandon), tiene su contraparte en Sport, el proxeneta interpretado por Harvey Keitel, cuyo sombrero del oeste y su pelo largo hacen que Travis lo llame «jefe»” (Ebert, 2006: 124). Además, en el guión original, Sport y los suyos eran negros, diferencia étnica que hubiera acentuado aún más el paralelismo del enfrentamiento Ethan/Scar y Travis/Sport; sin embargo, eso hubiera podido conllevar también que el racismo del personaje impregnara la película y por ese motivo Scorsese y Schrader convinieron en cambiarlo —aceptando para el papel de Sport a un anhelante por lograrlo Harvey Keitel, al que en un principio Scorsese había ofrecido el papel de Tom.

realidad, todos los cineastas de su generación— reconocen la deuda con Ford, la mayoría de críticas y análisis hacen hincapié en los nexos entre ambas películas y, sin embargo, hay que dejar claro que las semejanzas son más fuertes en lo que se refiere a la configuración de los protagonistas²²⁸ que en lo que respecta a la trama —el rescate de Iris no es el único vórtice en torno al cual gira la historia de *Taxi driver*, mientras que la búsqueda de Debbie sí es, desde el primer acto, el núcleo indiscutible del otro relato (sin irnos muy lejos, la posterior película de Schrader, *Hardcore: un mundo oculto*, guarda en su desarrollo una relación mucho más estrecha con el fascinante western de Ford).

Incidamos en ello: Travis y Ethan se han asignado a sí mismos la misión de proteger una sociedad de la que no pueden formar parte, ninguno tiene un hogar al que regresar y los dos combaten con sus pistolas, al margen de la ley, la barbarie que acecha la civilización. Encontrarían a Debbie “tan cierto como que la Tierra gira”, le decía Ethan a su compañero de viaje Martin (Jeffrey Hunter), y tan cierto como que “la Tierra se dirige hacia el sol” Travis se encamina hacia la violencia, escribía Schrader; es la determinación de estos personajes, imaginada con el carácter inexorable de una ley natural o divina, lo que da sentido al resto de la narración. Cabe incluso afirmar que Travis y Ethan viven sólo para el objetivo que se han marcado, más allá de eso no hay nada: ambos existirán mientras tengan un propósito que cumplir. De ahí que el segundo desaparezca en el polvo del desierto dejando atrás el mundo, de ahí la turbación y el desasosiego que genera la supervivencia del primero.

Y llegó la hora de la venganza, o los últimos preparativos para la gloria. Además de preparar su ropa y sus armas, Travis quema los ramos de flores rechazados por Betsy, en una imagen que se puede vincular a la quema de ramos que en el cristianismo precede a la Cuaresma²²⁹. Bickle junta unos dólares y escribe una escueta nota para Iris: “este dinero debería ser suficiente para tu viaje. Para cuando leas esto, ya estaré muerto”. Luego, con un corte de pelo a lo mohawk, asiste al mitin de Palantine; antes de poder

²²⁸ Palabras de Scorsese: “Pensé en el personaje de John Wayne en *Centauros del desierto* (*The Searchers*). Éste no dice demasiado, excepto: «Ya llegará el día» [...]. No encuentra su sitio, porque acaba de luchar en una guerra en la que creía y ha perdido, pero guarda en su interior un gran amor que alguien ha conseguido sacar. Pierde el norte y durante la larga búsqueda de la chica mata a más búfalos de los necesarios, porque eso significa menos comida para los comanches, pero todo el tiempo tiempo está decidido a encontrarla” (Thompson y Christie, 1999: 99).

²²⁹ También había aguantado su mano sobre el fuego, como otro personaje anterior de Scorsese: “Fue en *Malas calles* que Keitel colocaba repetidamente su dedo en la llama de una vela o de una cerilla, probando los fuegos del infierno. Aquí De Niro pone su puño encima de la llama del gas” (Ebert, 2003: 383).

sacar ningún arma es reconocido por los agentes de seguridad y tiene que huir del lugar sin culminar el atentado. Tras una parada en su apartamento, se presenta ante Sport y le dispara en el estómago²³⁰.

Del mismo modo que Iris es un reflejo de Betsy, Sport es un reflejo de Palantine: los dos, proxeneta y político, son figuras paternas, protectores-corruptores de sus hijas. Así, en su mente perturbada, el protagonista ha podido dar forma a un plan paralelo en el que, para subsanar su error con Palantine, puede acudir a Sport (la idea, indudablemente, le había rondado ya por la cabeza, como dejan claro las escenas inmediatamente anteriores con Iris). Justo después de disparar a Sport, Travis duda. Es un breve plano en el que el protagonista camina sin rumbo, mirando a su alrededor en busca de alguien que le haya visto, hasta que se sienta en las escaleras de un portal. Son apenas unos segundos en los que cabe suponer que Travis toma conciencia del momento como momento decisivo. Si el atentado contra Palantine hubiera tenido éxito, él no podría haber escapado con vida (cuando redacta la nota a Iris, sabe que va a morir) y ahora, de la misma manera, tiene que llegar hasta el final: como Pike y su banda en *Grupo salvaje*, comprende que el sentido del rescate está en su propia inmolación.

En el siguiente plano, montado sin continuidad con el anterior, Travis sube decididamente las escaleras del edificio en el que Iris recibe a los clientes. Se encuentra primero con el portero, a quien revienta la mano de un disparo. El sonido del arma alerta a Iris y al mafioso con el que se encuentra. Suena otro disparo, que esta vez impacta en el cuello del protagonista: Sport, malherido, ha aparecido a su espalda con una pistola. Travis logra girarse y vuelve a disparar contra el proxeneta, rematándole. Después sube las escaleras en dirección a la habitación de Iris pero el mafioso ya ha llegado al pasillo y le dispara por segunda vez, ahora en el hombro. Travis cae al suelo y pierde su pistola, pero consigue sacar otra con la que dispara varias veces sobre el rostro del mafioso. El cadáver de éste cae dentro de la habitación de Iris. El protagonista se levanta y, a duras penas, entra en la habitación, en la que está la chica gritando. El portero le ha seguido y ambos se arrastran por el suelo, golpeándose. A Travis no le

²³⁰ La parada en el apartamento, cabe apuntar, estaba más desarrollada en el guión e incluso se rodó más metraje. Se establecía un paralelo entre Travis y el personaje de Max Von Sydow en *El manantial de la doncella* que se abandonó en la sala de montaje; en palabras del director: “Before he goes to avenge her [Iris], it’s almost like he cleanses himself, like in *The Virgin Spring* when Max von Sydow scourges himself with the branches before he goes out to avenge his daughter’s death” (Ebert, 2012: 50).

quedan balas y le clava un cuchillo en la otra mano. Coge la pistola del mafioso y, pese a las súplicas de Iris, Travis ejecuta al portero disparándole en la cabeza. Iris está agazapada llorando en un rincón; Travis lleva el arma hasta su cabeza y dispara: no ocurre nada, también la ha dejado sin balas. Se sienta en el sofá. Varios oficiales de policía entran por la puerta y Travis los recibe haciendo un gesto con su mano ensangrentada, el gesto de una pistola disparándose sobre su sien.

La masacre ha sido narrada con precisión y detalle, la violencia es explícita, las imágenes no han sido acompañadas de ninguna música sino que el sonido de los pasos, de los golpes, de los tiros y de los gritos rompiendo el silencio conforman una tétrica e impactante banda sonora. La partitura de Herrmann, en la que confluyen —como en el protagonista— la crispación y la melancolía, resurge con la entrada en escena de los policías para engrandecer el cuidado plano cenital que muestra los efectos de la violencia: el movimiento de travelling a cámara lenta y un par de fundidos encadenados llevan al espectador desde la habitación de Iris, en la que hay dos cadáveres y tres oficiales que apuntan a un Travis moribundo, hasta el cuerpo sin vida de Sport, pasando por las pistolas abandonadas y la sangre que encharca las escaleras y los pasillos. Otro encadenado nos lleva al clásico y habitualmente conclusivo movimiento de grúa en el exterior del edificio, con las autoridades acordonando la zona y los curiosos aglutinándose alrededor del portal mientras la cámara se aleja. Travis parece morir y la cámara se aleja de él, el relato ya no le pertenece, y en realidad quien se ha liberado es el espectador: “Ya no somos Travis, sino, por fin, nosotros mismos, contemplando ahora desde fuera aquello en lo que nos hemos convertido durante casi dos horas” (Losilla, 1997: 52).

Violencia catártica, explosión redentora a la que el personaje se dirigía desde las primeras escenas: el inadaptado taxista como la lluvia que limpiará definitivamente la

suciedad del mundo²³¹. Nosotros hemos ocupado una posición privilegiada —los ojos de Travis— pero también se nos ha permitido tomar distancia justo ahora. ¿Podemos decir que ésta ha sido una verdadera redención? Aún se nos guarda un epílogo que ahonda en las consecuencias, la representación del postrero efecto de esa violencia, que debería contestar la pregunta. Por corte directo hemos pasado al interior del apartamento de Travis, en cuya pared unos recortes de periódico y la lectura de una carta de los agradecidos padres de Iris nos anuncian lo inesperado: el justiciero ha sobrevivido después de pasar un tiempo en coma y ha sido convertido en un héroe por los medios. No obstante, sigue siendo un taxista que, en el último servicio que le vemos realizar, lleva a Betsy. Ambos tienen una breve conversación sobre la victoria de Palantine en las primarias y el estado de salud de Travis. En la mujer no hay rastro del desprecio pasado y él decide no cobrarle el trayecto. El rostro de Betsy vuelve a ser, visto a través del espejo del retrovisor, el rostro de un ángel. El taxi se aleja y los ojos de Travis vuelven a escudriñar los rincones oscuros de la ciudad.

El epílogo parece, a primera vista, aún más desconcertante. En su ambigüedad, algunos han querido ver aquí un sueño de Travis antes de morir víctima de las heridas, pero ni el relato ni los recursos estilísticos apuntan en esa dirección, por no hablar de que hasta los responsables han negado esa posibilidad. Precisamente porque, como decía Losilla, al término de la masacre la cámara nos aleja del punto de vista de Travis; y aunque algunos quieran entender que el deseo de éste era el reconocimiento social, la disposición de los elementos del epílogo, la visión de sus cicatrices, el reencuentro con sus compañeros y con Betsy, y la vuelta al trabajo de taxista, no parecen casar con el

²³¹ Para Losilla y para Monterde, los últimos actos de Travis tienen una fuerte connotación sexual. El primero escribe: “La sangrienta incursión de Travis en el edificio/fortaleza guardado por Sport está cinematográficamente construida como una penetración: Travis dispara sobre Sport, atraviesa la puerta de entrada, dispara sobre el conserje, atraviese escaleras y pasillos, y, finalmente, después de tirotear al cliente, entra en la habitación donde está Iris y se sienta, exhausto y malherido, en el sofá. Se trata, claro está, de una penetración evidentemente sexual —las ansias de redención de Travis no ocultan otra cosa que su malsano deseo hacia la prostituta/niña— pero también de una penetración psicológica: junto a Travis, es también el espectador el que se ve obligado a perpetrar la matanza” (1997: 51-52). Para el segundo, el asesinato de Palantine es un *coitus interruptus*, pero allí donde el coito es fácil, en la habitación de Iris, Travis sí “descargará su arma en otro alarde exhibicionista” (2000: 183). Aunque no seamos partidarios de interpretar siempre las armas en la ficción como símbolos fálicos —Travis tiene preparadas cuatro pistolas de muy distintos tamaños pero curiosamente Monterde sólo se refiere aquí a “su falocrática *Magnum 44*”— es innegable que las frustraciones sexuales del protagonista juegan un importante papel en el devenir de los acontecimientos en *Taxi driver*; pero tampoco podemos afirmar, como hace Losilla, que las ansias de redención de Travis oculten sólo un deseo malsano hacia Iris, pues desde el principio del filme, antes de la aparición de Iris e, incluso, antes de la aparición de Betsy, el personaje ya ha sido descrito como alguien a la espera de una redención (un ex-combatiente inadaptado, insomne y con el anhelo desmedido de cambiar todo el mundo que le rodea).

sueño de gloria terrena de un ángel exterminador que pretendía también acabar consigo mismo al concluir su misión. Por supuesto, desde la perspectiva de la realización, tampoco se debería pasar por alto una cuestión tan simple como práctica: ¿por qué mostrar al protagonista intentando decididamente suicidarse, sin éxito, si inmediatamente después le vamos a dejar morir a causa de las heridas?

Otros han interpretado esta secuencia final como una justificación fascistoide de Travis, como si éste realmente alcanzara una gracia por medio de la violencia (Wood, 1986: 54) e incluso como un *happy end* que a fin de cuentas es tan equivocado como la idea del sueño. Lo que ocurre es que, ya desde la atrevida decisión de adoptar el punto de vista de un antihéroe tal, cualquier lectura moralista basada en las convenciones hollywoodienses queda en entredicho. Muchos querrían ver a Travis castigado porque entienden que es malo, *ergo* si en la película sobrevive es porque sus creadores le consideran bueno o porque, quizás aún peor, consideran que la violencia le ha redimido verdaderamente: ¿No se ha convertido en un héroe?

Por supuesto, no habría que confundir con tanta ligereza el fascismo de un personaje con el supuesto fascismo de la película que éste protagoniza²³², así como tampoco deducir que sus creadores le ensalzan al “permitirle” sobrevivir como un héroe a ojos de los que le rodean: ¿ese final no es, mucho antes que todo eso, la trágica y pesimista visión de una sociedad capaz de encumbrar a cualquier maniaco asesino?

Si creemos a Schrader y a Scorsese —y desde luego no tendríamos porqué creerles menos a ellos que a sus críticos o acusadores— nada más lejos de sus intenciones que ensalzar a Travis o a cualquier ideología que justifique sus actos. Según el director, la idea “era crear una catarsis de la violencia, que [los espectadores] se encontraran diciendo: «Sí, mata»; y que luego se dieran cuenta, «Dios mío, no», como una de esas

²³² A este respecto, merece la pena citar la reflexión de Paul Schrader a raíz de los cambios que el estudio impuso en la producción de otro de sus guiones, *El expreso de Corea* (*Rolling Thunder*, de John Flynn, 1977): “El personaje principal del filme tenía que haber sido del estilo de Travis, un ser completamente antisocial. El personaje, como originariamente lo concebía, era un racista de Texas que se convertía en un héroe sin haber disparado una sola bala, y volvía a su hogar para enfrentarse a la comunidad mexicana. Todo el racismo que había acumulado durante su infancia y su estancia en Vietnam salía a la superficie y, al final, había una matanza indiscriminada de mexicanos, en lo que era una especie de metáfora sobre el racismo y la intervención norteamericana en Vietnam. Cuando querían hacer la película en la Fox, se insistió mucho en que se eliminara el elemento racista... Cuando se eliminan las perversas patologías de este tipo de personajes, lo que en principio son películas sobre el fascismo se convierten en películas fascistas, y eso es lo que ocurrió con *El expreso de Corea*” (en Losilla y Hurtado, 1995: 43).

extrañas sesiones de terapia californianas”²³³ (Thompson y Christie, 1999: 97). El guionista precisó algo más: “The film tries to make a hard distinction for many people to perceive: the difference between understanding someone and tolerating him. He is to be understood, but not tolerated. I believe in capital punishment: he should be killed”²³⁴ (Thompson, 1976: 14). Schrader no tenía una respuesta exacta a porqué le dejaron con vida —“The force which he represents is alive; I felt that it should be alive at the end. This is art, not life”²³⁵ (*idem*)— pero la que ofrece José Enrique Monterde siguiendo al crítico Alberto Pezzotta es perfectamente válida:

“La decisión de hacer sobrevivir a Travis de sus heridas y a su efímera fama impide ese ennoblecimiento que siempre acarrea la muerte; hasta el sujeto más indigno adquiere un cierto aura a través de una muerte trágica; pero Travis no alcanza ese estado, no puede ser santificado porque sigue vivo, su redención sería la misma estafa que experimentaríamos si Cristo se salvase en la cruz” (2000: 196).

Puede afirmarse entonces que “Travis *no* ha alcanzado ningún estado de gracia particular, *no* se ha redimido de nada, continúa igual que al principio”²³⁶ (Losilla, 1997: 55). Su taxi vuelve a transitar por la ciudad y sus ojos vuelven a posarse sobre los hombres y las mujeres que habitan la noche neoyorquina. Él sigue vivo y no hay ningún motivo para pensar que su ansía justiciera se haya extinguido, más bien al contrario, si ahora la sociedad le ha reconocido como un héroe, si hasta Betsy ha capitulado, ¿de qué no será capaz esta vez? Lo más inquietante, no obstante, no es eso, sino el trasfondo religioso del personaje; lo más inquietante es que Travis desea el bien pero su realidad es otra muy distinta. Este conflicto, trascendental antes que político, es el conflicto de Travis y alrededor de él se construye la película:

²³³ Preocupado por la recepción de la película y por sus efectos negativos —su posible valor como exaltación de la violencia— Scorsese añadía: “Ése fue el instinto que me guió, pero asusta oír lo que pasa en el público”.

²³⁴ “El film intenta hacer una distinción difícil de percibir por mucha gente: la diferencia entre comprender a alguien y tolerarle. Él [Travis] puede ser comprendido, pero no tolerado. Creo en la pena capital: debería ser ejecutado”.

²³⁵ “La fuerza que representa está viva; sentí que debería seguir viva al final. Esto es arte, no la vida real”

²³⁶ En nuestra opinión no resulta tan clara la interpretación psicologista con la que Losilla continúa su análisis: “Lo único que ocurre es que ha aprendido que su mundo le pertenece únicamente a él, que no necesita ningún “ángel”: un síntoma más de su progresivo autismo”.

“El misticismo del personaje de Travis consiste esencialmente en un ansia de absoluto, en una frenética persecución del Ideal, que le conduce irremisiblemente a la catástrofe, para luego volver a instalarlo en el punto de partida; su deseo de pureza culmina en una masacre, de la misma manera en que su incapacidad para ver la realidad tal cual es le impide volver a intentarlo, al final, con Betsy. Prefiere, sin lugar a dudas, permanecer en su mundo” (Losilla, 1997: 65).

A la luz de esa dicotomía entre lo real y lo ideal este misticismo hace posible la comprensión del personaje a la que apelaba Schrader, pero al mismo tiempo revela un componente violento de la religiosidad, tanto más insoportable en cuanto nos damos cuenta de que, en esta ocasión, el problema no puede desplazarse fácilmente hacia el del fanatismo religioso de un credo particular; Travis ni siquiera es un hombre religioso, practicante, aunque confluyan en él ciertas preocupaciones religiosas como son la visión de la santidad y de la gracia. ¿Cómo es posible equivocarse de ese modo buscando a Dios? Para Losilla, *Taxi driver* no sería “una película sobre el pecado y la redención, sino una película sobre el pecado original y la imposibilidad de la redención, tan pesimista, pues, en el plano «espiritual» como en el «político»” (1997: 57). O quizás la cuestión tenga que ver con que Travis se arroga un poder que sólo le pertenece a Cristo, el de redimir al mundo, cuando lo que le debería preocupar es redimirse a sí mismo²³⁷. En cualquier caso, el encuentro de la sensibilidad católica del director y la sensibilidad protestante del guionista explican sólo en parte el trasfondo religioso de la historia²³⁸, el resto queda para el espectador. Aquí hemos intentado apuntarlo.

²³⁷ Es interesante la vinculación con el existencialismo europeo conscientemente explorada al situar en un contexto estadounidense las preocupaciones presentes en los protagonistas de las obras de autores como Sartre y Dostoievski: “In so doing, you find that he becomes more ignorant, ignorant of the nature of his problem. Travis’s problem is the same as the existential hero’s, that is, should I exist? But Travis doesn’t understand that this is his problem, so he focuses it elsewhere: and I think that is a mark of the immaturity and the youngness of our country. We don’t properly understand the nature of the problem, so the self-destructive impulse, instead of being inner-directed, as it is in Japan, Europe, any of the older cultures, becomes outer-directed. The man who feels the time has come to die will go out and kill other people rather than kill himself” (Thompson, 1976: 10). Esto es, en el momento de la crisis decisiva, ante el fracaso vital, ante la nada, el héroe existencial dirige su energía contra sí mismo, contra su propio ser, mientras que Travis —como buen norteamericano, cabría apostillar— descarga su furia contra los demás.

²³⁸ “Una vez describí la película como la historia de un muchacho protestante de las frías tierras del norte que pasea por una catedral situada en pleno centro de Nueva York” (Schrader, en Losilla y Hurtado, 1995: 41).

2.3. Análisis de *El cuarto hombre*

Gerard es un escritor alcohólico, víctima de delirios y de alucinaciones religiosas, que se encuentra atascado en la creación de la que será su próxima novela. Su relación sentimental con un joven no atraviesa un buen momento y cuando en una conferencia una de sus admiradoras le ofrece pasar unos días en su casa, Gerard acepta encantado. Su admiradora, Christine, es una joven viuda, rica, y enigmática, que mantiene a su vez una relación con otro joven, Herman, por el que Gerard se siente atraído inmediatamente. El escritor se aprovecha del soporte económico que provisionalmente le brinda Christine para escribir su novela, a la vez que intenta seducir (y de hecho seduce) a Herman. Paralelamente, Gerard descubre que Christine ha estado casada hasta en tres ocasiones y que sus tres matrimonios tuvieron el mismo final: la muerte del marido en extrañas circunstancias.

Angustiado por la posibilidad de que él o Herman sean la siguiente víctima de Christine (el “cuarto” hombre) intenta convencer a su nuevo amante del carácter fatal de Christine pero antes de poder elaborar ningún plan de escape ambos sufren un aparatoso accidente de coche en el que Herman muere. En el hospital, recuperándose de sus lesiones, Gerard trata, infructuosamente, de convencer al médico, el doctor de Vries, de que Christine es la culpable de todas las muertes (las de sus anteriores esposos y la de Herman). Perturbado, exaltado, Gerard exclama que la gracia divina le ha salvado de la muerte; que la Virgen María le protege. Mientras, Christine se marcha del hospital acompañada por otro joven que acaba de conocer.

El anterior párrafo recoge una ajustada sinopsis de los acontecimientos notoriamente “reales” que se desarrollan en *El cuarto hombre*, definida por el crítico Paul Bartel como “the first gay, Catholic, horror film”²³⁹ (en Derry, 2009: 207); gay, católica y de terror²⁴⁰ por su abundante imagería religiosa cristiana en torno a un personaje protagonista que se define a sí mismo como católico, por presentar la homosexualidad como alternativa positiva a la heterosexualidad, y por el uso explícito y macabro de la violencia.

²³⁹ “La primera película de terror, gay y católica”.

²⁴⁰ En imdb.com se la cataloga como drama, misterio y *thriller*; en filmaffinity.com como drama e intriga; en la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte solamente figura como inscrita en el género dramático.

Sin embargo, la película es mucho más que un enrevesado triángulo amoroso o un *thriller* de suspense en torno a una *femme fatale* y con una considerable carga erótica homosexual; gran parte del metraje está constituido por las alucinaciones que sufre Gerard, la mayoría con carácter premonitorio y con una fuerte carga simbólica-religiosa. Buñuel y Hitchcock, el surrealismo y el suspense, son los principales referentes cinematográficos a partir de los cuales Verhoeven construye el filme. Richard Allen explica la relevancia de las alucinaciones en la trama: “In the manner of the postmodern surrealists, these fantasies are hyperbolically inscribed, creating a sense that reality itself is cut to the measure of the protagonist’s fears and desires”²⁴¹ (2011: 587).

Es cierto que el componente homosexual de la película ya estaba en la novela homónima de Gerard Reve en la que se basa²⁴²; Verhoeven y su guionista, Gerard Soeteman, exploran al máximo las posibilidades que ofrece un protagonista aparentemente tan contradictorio, conjugando elementos sagrados y profanos, sexo y religión, sueño y realidad. La mezcla es atrevida, el resultado provocador: “Sexualidad, religión, encaprichamiento, oración, incluso homosexualidad: es difícil formular en palabras la complejidad de las imágenes y los desafíos para la moral y los presupuestos religiosos de los espectadores” (Malone, 1998: 104).

Los títulos de crédito se suceden sobre una imagen de una araña devorando una mosca atrapada en la telaraña tejida sobre una figura de Cristo crucificado, lo que bien podría resumir, simbólicamente, la trama posterior de la película²⁴³; esta figura es uno de los múltiples objetos religiosos —entre los que destacan imágenes marianas y una pequeña escultura de La Piedad— que, junto a botellas de alcohol, escombros y desperdicios diversos, encontramos en la habitación de Gerard. Él, desnudo de cintura para abajo, borracho, se levanta de la cama; intenta afeitarse, pero un temblor en sus manos se lo impide, coge entonces un vaso lleno de alcohol, brinda sobre una imagen de la Virgen María y bebe. Se dirige entonces al salón, donde su joven amante practica con el violín; sin ser visto, se acerca a él con una corbata entre las manos y le estrangula.

²⁴¹ “A la manera de los surrealistas posmodernos, estas fantasías son inscritas en la narración de modo hiperbólico, creando la sensación de que la realidad misma está hecha a la medida de los deseos y de los miedos del protagonista”.

²⁴² Novela corta que permanece inédita en castellano. Para la edición holandesa ver Reve, 1996.

²⁴³ Supone además una referencia al dios-araña de *Como en un espejo* que el propio Verhoeven desvela en el audiocomentario para la edición en DVD de su película.

Por corte directo entre planos, vemos a Gerard pasar de nuevo al salón, esta vez vestido aunque con la corbata entre las manos, y a su amante, sano y salvo, practicar con el violín. Ambos tienen una disputa pero Gerard no se atreve a estrangularle, sólo le tira al suelo las partituras para rápidamente marcharse. El personaje principal vive subyugado por sus propios deseos y toda la película, desde el principio, sigue materialmente esta dinámica de repeticiones, escenas premonitorias, sueños e imaginería religiosa. La película se construye de modo tal que el espectador vive en la incertidumbre de Gerard, de nos descubrir nunca que algo es o no real, hasta que es demasiado tarde; a nivel puramente narrativo, allí se sitúa el drama de Gerard, al tener que descubrir a la viuda negra de Christine, antes de convertirse en su siguiente víctima.

Fijémonos en la secuencia siguiente, que comienza en la estación de tren, donde Gerard se siente atraído por un desconocido que resultará ser otro romance de Christine, Herman, para continuar, ya en el tren, con una serie de extravagantes imágenes que aúnan lo real y lo fantástico:

- Una mujer vestida de azul, mujer que volverá aparecer en visiones posteriores como la Virgen María, pela una manzana para dársela a su hijo pequeño, y la piel forma una aureola sobre la cabeza del niño;
- dos imágenes, una pintura de Sansón y Dalila y una fotografía de la entrada de un hotel, el *Bellevue*, llaman la atención de Gerard: Christine, a la que conocerá después, es propietaria de una peluquería, y el hotel le será ofrecido como alojamiento tras dar la conferencia;
- tras detenerse en la fotografía del hotel, Gerard entra en él y coge la llave de la habitación número 4 pero, antes de poder abrir la puerta de la habitación, la mirilla se convierte en un ojo que acaba desprendiéndose de su cuenca: Herman morirá al chocar el coche que conduce y recibir el impacto de una barra metálica, que le atraviesa frontalmente la cabeza a través de la cuenca ocular, expulsando el ojo fuera (este accidente también será anticipado en otra escena en la que Gerard y Christine circulan a gran velocidad con el coche y esquivan en el último momento las mismas barras metálicas que causarán la muerte de Herman;

- la sangre del ojo desprendido impregna la fotografía del hotel; sin embargo, la sangre derramada es sólo zumo de tomate vertido accidentalmente desde el equipaje, colocado en el compartimento superior, de la mujer vestida de azul.

2.3.1. La imaginación religiosa

Steven Jay Schneider y Kevin W. Sweeney reflexionan sobre esta rebuscada estructura narrativa: “Objective and subjective imagery is interwoven in the fabric of the narrative: realistic mise en scène is transformed in Gerard’s eyes into religious vision, and dream settings later appear as actual locations outside the dream”²⁴⁴ (2005: 185). En España, José María Latorre alabó los riesgos, narrativos y estilísticos, tomados por el cineasta holandés:

“Paul Verhoeven compone una obra precisa, medida, inquietante, bañada por un continuo toque de ansiedad, en la que las visiones místico-sexuales del escritor (que le conducen hasta la enajenación) se entrecruzan hábilmente con los hilos de la maraña que la mujer teje, sinuosa, en torno suyo. Es mérito del film no dejar cabos sueltos aun manejando un material bastante complejo y conflictivo, haciendo coincidir en todo momento visiones y realidad, premoniciones y futuro, de tal modo que el espectador parece asistir a la puesta en escena de una vibrante pesadilla” (en Fernández Valentí, 2001: 121).

Curiosamente, Verhoeven afirma que, mientras los críticos consideraron la película profunda, él y su guionista se la habían tomado mucho menos en serio a la hora de realizarla, más bien “como una broma”²⁴⁵; según el director, lo que les encantó a los críticos fue la sobrecarga de simbolismo y de significado o, más bien, de “pseudosignificado”. Sin embargo, él propio cineasta también hace hincapié en el arduo trabajo de búsqueda de referencias al que tuvieron que enfrentarse ambos. Entre esas referencias destaca la idea de “sincronicidad”, desarrollada por Jung y Pauli para explicar las coincidencias de sentido entre sucesos que se vinculan temporalmente pero de una manera no causal y que en la película funciona como sostén, o como

²⁴⁴ “Imágenes objetivas y subjetivas se entretajan en la construcción de la narración: una realista puesta en escena es transformada por los ojos de Gerard en una visión religiosa, y los escenarios del sueño aparecen más tarde como localizaciones reales fuera del sueño”.

²⁴⁵ Declaraciones extraídas del audiocomentario de la edición DVD española de Manga Films.

justificación última, del entramado narrativo. En contraste con el principio de causalidad, el principio de sincronicidad “afirma que los miembros de una coincidencia significativa están vinculados por la *simultaneidad* y el *significado*” (Jung, 1994: 85). Así, la “coincidencia significativa en el tiempo” puede adoptar, según el psicólogo suizo, tres formas:

- a) “La coincidencia de cierto contenido psíquico con un proceso objetivo correspondiente que se percibe ocurriendo simultáneamente.
- b) La coincidencia de un estado psíquico subjetivo con un fantasma (sueño o visión) que después resulta ser un reflejo más o menos fiel de un acontecimiento objetivo, sincronístico, que ocurrió más o menos simultáneamente, pero a distancia.
- c) Lo mismo, excepto que el acontecimiento percibido ocurra en el futuro y está representado en el presente sólo por un fantasma que le corresponde” (1994: 125-126).

Es posible entender el desarrollo de la película como una conjunción de visiones y sueños (fantasmas) que permiten al protagonista y, mediante un mecanismo especular, al espectador, prepararse para los acontecimientos que la trama le depara (pero no evitarlos ni, en sentido estricto, profetizarlos) a ejemplo de la tercera forma de sincronicidad (c). Que los acontecimientos no puedan ser evitados por Gérard ni plenamente profetizados por el espectador es porque el sentido de los mismos, su carácter ilusorio, su valor de fantasma referido a lo real, sólo es descifrado con posterioridad debido a una puesta en escena cuyo objetivo principal parece ser el de difuminar las barreras entre distintos niveles de realidad —como en *Belle de jour*, como en *Persona*.

El “cuarto hombre” es además —entendemos que por “pura” coincidencia— la designación que se corresponde con el estadio posmoderno actual de la cultura occidental, según el sociólogo italiano Gianfranco Morra (1992). En principio, el “primer hombre sería el hombre del mundo griego (...). El segundo hombre es el de la revelación bíblica (...). El tercer hombre es el burgués de la modernidad (...). El cuarto hombre es el hombre posmoderno” (Botero, 2002: 74-75). Sin explayarnos mucho más cabe decir que, si bien a poco que leamos enseguida concluimos que el “cuarto hombre” de Verhoeven no es el “cuarto hombre” de Morra, sí que es cierto que se producen

correspondencias entre ellos; correspondencias por lo demás lógicas, en tanto que una sería un estudio de la posmodernidad de la que la otra es producto:

“Las características más sobresalientes de este cuarto hombre son, en primer lugar, una estética del placer que genera una cotidianización o banalización de la estética; en segundo lugar una ahistoricidad que procura establecer una identificación entre historia y fábula al tiempo que elimina tanto el pasado como el futuro; y, en tercer lugar, una desorbitada exaltación del consumo no ya como satisfacción de necesidades materiales sino como asunción y manifestación de la simbología de un *status* determinado” (Rey, 1999).

La ahistoricidad —como la identificación entre historia y fábula y la eliminación del pasado y el futuro— es el elemento que —en tanto que es también, en parte, acausalidad — vertebró la película del cineasta holandés y dibuja asimismo la mentalidad psicótica del personaje protagonista²⁴⁶. Volvamos ahora a la película en el momento en el que la dejamos unas líneas más arriba. Al llegar a la ciudad, Gerard confunde a una comitiva funeraria que debe recoger un ataúd con el grupo de personas que debe llevarle hasta el lugar donde dará la conferencia ²⁴⁷; poco después, camino de casa de Christine, Gerard queda sobrecogido por un accidente de tráfico. La muerte aparece de algún modo, alegórico o no, en prácticamente cada una de las secuencias. Quien después le va a buscar a la estación es el señor de Vries, quien se identifica como un escritor amateur y que, al final de la película, reaparece como el doctor que certifica la muerte de Herman.

En la conferencia, Gerard es grabado con una cámara por Christine, lo que se torna inquietante para el escritor cuando posteriormente éste, de nuevo borracho, encuentra y proyecta las grabaciones que realizó Christine de sus tres maridos antes de que murieran. En esa conferencia, Gerard relata el episodio de la comitiva funeraria realizando sustanciales cambios del mismo —luego, además, la imagen de la cinta del ataúd de la estación será rememorada por el protagonista en varias ocasiones, pero con distintos nombres, entre ellos el suyo—, justificándose en que ese es precisamente su trabajo y relacionando directamente el ejercicio imaginativo con su condición de católico: “ser católico supone estar abierto a lo fantástico”, afirma en respuesta a la

²⁴⁶ Desde otra perspectiva, también podría justificarse esta vivencia del presente como la vivencia del “instante eterno” propia de la concepción posmoderna (Maffesoli, 2005).

²⁴⁷ Incluso, potenciando el tono irónico y burlón de la película, el protagonista se confunde a sí mismo con el destinatario del ataúd: mediante un juego visual, la cinta dedicada al fallecido ‘Guido Hermans’ — nombre que recuerda, por cierto, a Herman— parece decir “a Gerard” en un primer momento.

pregunta de uno de los asistentes sobre cómo un hombre inteligente puede ser un hombre religioso.

La subjetividad y el carácter de autor de Gerard en la construcción de la historia es manifiesto, pero Schneider y Sweeney indican acertadamente que incluso esta dimensión autoral del protagonista es confrontada y violentada con la del personaje de Christine²⁴⁸; la primera imagen que tiene el espectador de ella es grabando a Gerard, y luego las proyecciones de sus grabaciones de sus anteriores maridos juegan un papel esencial en el desarrollo de los acontecimientos:

“These two reflexive authorial interests clash: Gerard has sought to learn Christine’s secrets and schemed to get her to introduce him to Herman; Christine has manipulated Gerard into staying on in Flushing and seems (at least to Gerard) to have further nefarious plans. Under the surface contest between these two characters is a clash of authorial forces, a striving for control of the narrative. Both have scripts that they are trying to privilege in order to control the story’s outcome”²⁴⁹ (2005: 186).

Christine no sólo es una *femme fatale* sino que, en oposición a la Virgen María con la que sueña el protagonista y que se le aparece a lo largo de la película, se convierte en una instancia del mal. Su nombre, Christine, resuena lejanamente como Christ, Cristo; es decir, que podría interpretarse como un Cristo del mal, o Anticristo. Porque la lucha autoral entre Gerard y Christine es también una lucha entre el bien y el mal. Paradójicamente, ganan los dos: el bien “salva” a Gerard (a través de su mundo imaginario) y el mal continúa ejerciendo su poder en la sociedad por medio de Christine (en el mundo real). El propio Verhoeven alimenta interpretaciones de este tipo con algunas de sus declaraciones:

²⁴⁸ En menor medida, el personaje del doctor de Vries, en tanto que escritor *amateur* y médico que opone el discurso científico al discurso religioso de Gerard, es también una instancia autoral que desafía al protagonista, y cuya autoridad se filtra en la película en los momentos en que la imaginación de Gerard es devuelta súbitamente a la realidad *de los otros*.

²⁴⁹ “Estos dos intereses reflexivos autorales chocan: Gerard ha tratado de aprender los secretos de Christine y ha conspirado para conseguir que le presentase a Herman; Christine ha manipulado a Gerard manteniéndole y parece (al menos para Gerard) tener planes mucho más nefastos. Bajo la superficie de este combate entre dos personajes hay un choque de fuerzas autorales, un esfuerzo por hacerse con el control de la narrativa. Ambos tienen guiones que están intentando privilegiar para controlar la resolución de la historia”.

“In my view, if Christine had not been there those accidents would certainly not have happened. Her charisma is so strong that she does not have to lift a finger to influence events — she only needs to look in order to pull the characters into her dark realm. If you look at it that way, Christine is a reincarnation of the Devil”²⁵⁰ (en Williams, 2005: 165).

Las imágenes sexuales son igualmente potentes y se vinculan también a otras escenas violentas y a la poderosa creatividad del protagonista: cuando Gerard tiene sexo con Christine le tapa los pechos con las manos y se fija en su espalda a través de un espejo, confiriéndole a la mujer una apariencia masculina; esa noche, el escritor sueña que Christine le amputa el pene con sus tijeras²⁵¹; el *voyeurismo* del protagonista queda patente cuando éste se masturba espiando, por la cerradura de la puerta, a Herman y Christine mientras mantienen relaciones sexuales; días después, Gerard y Herman se refugian de una tormenta dentro de una edificación en el interior de un cementerio y, mientras el joven le hace una felación, el escritor, aterrorizado, descubre que ese es el panteón donde están guardadas las tres urnas con las cenizas de los maridos fallecidos de Christine. Las escenas de sus trágicas muertes, ya anticipadas en otras tres ocasiones —un pájaro cae muerto a los pies de Gerard, un cadáver en la orilla del mar, un perro que ataca furiosamente al escritor— son evocadas, en ese momento, por el protagonista y reconstruidas a partir de las grabaciones inacabadas que vio en casa de Christine —un fallido salto en paracaídas, un ahogamiento durante la práctica de un deporte acuático, un ataque de un león en el transcurso de un safari.

Como queda claro, *El cuarto hombre* dista mucho de ser una película sutil. Contiene imágenes explícitas y excesivas pero coincidimos con la reflexión que de ello hace en su crítica Janet Maslin (1984): “The visual symbolism in Paul Verhoeven's 4th Man is

²⁵⁰ “En mi opinión, si Christine no hubiera estado allí, esos accidentes no habrían sucedido. Su carisma es tan fuerte que no tiene que levantar un dedo para influir en los acontecimientos —sólo necesita mirar para arrastrar a los personajes a su oscuro reino. Visto así, Christine es una reencarnación del Diablo”.

²⁵¹ Las ideas clásicas de Jung sobre las enseñanzas de los sueños (ver Jung, 2013: 221-289) pueden aplicarse asimismo a ciertas descripciones oníricas que se suceden en la película, de la que un buen ejemplo es esta escena. No se trata de una visión, sino de un sueño cuya principal función es la *prospectiva*, función que encierra algún tipo de anticipación que puede sernos útil para la vida consciente futura (Christine como amenaza tanto para su relación futura con Herman, como para su vida) y que se muestra a través de contenidos simbólicos (las tijeras castradoras, la figura de Dalila) —según el propio Jung, no sería correcto denominarlos sueños proféticos, pues se trata más bien de pronósticos y conjeturas, no de concordancias extremas con lo que ocurrirá.

so fevered and relentless that the film has the feeling of a feature-length hallucination. (...) But what he lacks in subtlety, he does make up in sheer intensity”²⁵².

Para Foucault, “el pensamiento de Dios y el pensamiento de la sexualidad se encuentran” (Foucault, 1996: 126), y sin duda, en un giro sarcástico y posiblemente blasfemo también se encuentran para Verhoeven. Además de la citada felación en el cementerio, las imágenes religiosas aparecen en no pocas ocasiones vinculadas a la sexualidad del personaje, quien, por cierto, grita “Jesús, María y José” cuando alcanza el orgasmo. En una escena, Gerard entra en una iglesia a rezar y ve a Herman crucificado, prácticamente desnudo, vestido sólo con un pequeño bañador rojo. Se acerca, le besa los pies y comienza a bajarle el bañador cuando es sorprendido por una anciana; al volver a mirar a su amante, descubre la verdadera estatua de un Cristo crucificado²⁵³.

En lo que se refiere a la película, relacionar la homosexualidad y el cristianismo no es nada novedoso. Incluso en uno de los evangelios apócrifos, en el evangelio secreto de Marcos, “no se descarta una relación homosexual entre Jesús y un joven” (Puig, 2008: 95), pero, en cualquier caso, de la lectura de los evangelios canónicos tampoco se infiere una actitud negativa de Jesús hacia la homosexualidad: “Jesús mismo nunca condena la homosexualidad. El único pecado sexual que menciona es el adulterio (Mt 5:25-30; Jn 8:1-11) y aún así, lo hace pensando primordialmente en condenar la hipocresía de la lujuria y las actitudes legalistas” (Schmidt, 2008: 43); el autor de la cita anterior se tiene que refugiar en el Antiguo Testamento y en las cartas de San Pablo para mantener su posición conservadora y condenatoria frente a la homosexualidad. De todos modos, las minorías históricamente marginadas u oprimidas, entre ellas los homosexuales, siempre han podido identificarse con relativa facilidad con Jesucristo y encontrar apoyo en su mensaje. Según Peter Malone, “con las estrictas posturas adoptadas por la Iglesia Católica sobre asuntos de moral sexual, no es sorprendente que escritores y directores de cine gays hayan decidido utilizar iconos e imagería cristiana para hacer aceptar su opinión sobre su identidad y reclamar un tratamiento justo por

²⁵² “El simbolismo visual en *El cuarto hombre* de Paul Verhoeven es tan febril e implacable que la película se siente como una alucinación en su totalidad (...). Pero lo que le falta en sutileza, lo compensa con una gran intensidad”.

²⁵³ Foucault citando a Georges Bataille: “Es sin duda el exceso quien descubre, ligadas en una misma experiencia, la sexualidad y la muerte de Dios; o incluso quien nos muestra, como *el más incongruente de todos los libros*, que *Dios es una prostituta*” (1996: 126).

parte de la sociedad (1998: 103). La misma figura de Jesús puede convertirse en un icono gay; desde Elton John afirmando que “Jesucristo era un hombre gay, superinteligente y compasivo” (en *El Mundo*, 20 de febrero de 2010) hasta la escena de la iglesia de *El cuarto hombre* podríamos rastrear potentes ejemplos de esta plausible conversión.

Por su parte, Verhoeven filma las escenas homosexuales del mismo modo que filma las escenas heterosexuales en el resto de sus películas: como una celebración de la carne y del deseo, como una expresión de la vitalidad; y de ahí el claro contraste con los escenarios lúgubres. El cineasta, pese a haber sido tildado alguna vez de homófobo, ha manifestado en varias entrevistas una actitud abierta en lo que a sexualidad se refiere: “I think your sexuality depends to a large degree on the gender of the first person you have sex with. I think we are probably born bisexual”²⁵⁴ (Galvin, 1995). De hecho, como ya hemos señalado, en *El cuarto hombre* se presenta la homosexualidad como una opción sexual positiva:

“What makes *The Fourth Man* especially interesting —despite its misogyny (typical for a horror film) that turns women into symbols, updating the typical archetypes of the whore and the virgin into the super-archetypes of the she-devil and the Virgin Mary— is that the gay orientation of the protagonist is presented as a positive moral alternative to the heterosexuality offered by the woman”²⁵⁵ (Derry, 1987: 170).

La mujer vestida de azul y reconocida por el escritor como la Virgen María aparece en varias ocasiones en los sueños de Gerard, guiándole hacia determinados espacios, como al cementerio y al panteón. Los ecos de Hitchcock y, concretamente, de *Vértigo* —mujer rubia cuya identidad es “ambigua” y que es seguida por el protagonista hasta un cementerio— invaden esas escenas²⁵⁶. Tomás Fernández Valentí (2001: 128)

²⁵⁴ “Creo que tu sexualidad depende en gran medida del género de la primera persona con la que tienes relaciones sexuales. Probablemente nacemos bisexuales”.

²⁵⁵ “Lo que hace *El cuarto hombre* especialmente interesante —a pesar de su misoginia (típica de las películas de terror) que convierte a las mujeres en símbolos, actualizando los típicos arquetipos de la prostituta y de la virgen en súper-arquetipos del diablo-femenino y de la Virgen María— es que la orientación gay del protagonista es presentada como una alternativa moral positiva a la heterosexualidad ofrecida por la mujer”.

²⁵⁶ Más allá de las coincidencias estéticas entre las escenas en las que aparecen Gerard y la Virgen María y las de Scottie (James Stewart) y Madeleine (Kim Novak), ¿no actúa Gerard moldeando la realidad a sus deseos —por ejemplo, “transformando” a Christine en un chico durante su primer encuentro sexual— del mismo modo que Scottie actúa tras su crisis —“transformando” a Judy en Madeleine?

encuentra antes muchos otros motivos visuales procedentes de las películas del genial cineasta británico: Christine llena hasta el borde el vaso de bourbon del protagonista, recordando así el gag del vaso a rebosar de whisky que Roger O. Thornhill (Cary Grant) debe beberse en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959); el travelling inicial sobre las pertenencias de Gerard imitaba al de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) sobre las de Jeff (James Stewart); un momento en el que el Gerard finge saber leer las líneas de la mano de Christine rememoraba la falsa sesión de espiritismo de la primera secuencia de *La trama* (*Family Plot*, 1976); la súbita aparición de la gaviota muerta es una cita a *Los pájaros* (*The Birds*, 1963); y el ejercicio voyeurístico de Gerard sobre Herman y Christine evoca la figura de Norman Bates (Anthony Perkins) espionando a la desnuda Marion Crane (Janet Leigh) en su habitación del motel de *Psicosis* (*Psycho*, 1960). Por otra parte:

“*The Fourth Man* is notable for rendering explicit the homosexual subtext that accompanies Hitchcock’s depiction of masculinity in films like *Strangers on a Train* and linking it to Hitchcock’s characteristic skepticism towards the formation of the couple”²⁵⁷ (Allen, 2011: 587).

En una de sus fantasías, la Virgen María dirige a Gerard hasta una sala y le muestra a unos terneros despellejados colgando del techo, sobre unos recipientes rebosantes de sangre, y un cuarto gancho sin ninguna carga y sobre un recipiente en el que la Virgen deposita unas flores rojas. Gerard se siente protegido por María, y así lo grita al final de la película, cuando reconoce su rostro en el de una de las enfermeras encargadas de cuidarle en el hospital. Gerard, aunque a salvo, es visto por todos los que le rodean como un loco —fue Nietzsche quien escribió que “el cristianismo es también incompatible con toda salud mental” (*El Anticristo*, 52).

Pero, valorando todas las imágenes que hemos visto, hemos de concluir que el verdadero problema de Gerard es que le horroriza la mortalidad: es el miedo a la muerte la causa primera de sus fantasías. La espiritualidad de Gerard nace no ya sólo de ese miedo, sino de su relación con su cuerpo y su sexualidad como afirmación de su

²⁵⁷ “*El cuarto hombre*” destaca al convertir en explícito el subtexto homosexual que acompaña la descripción que hace Hitchcock de la masculinidad en películas como *Extraños en un tren* y al relacionarlo con su característico escepticismo hacia la formación de la pareja”.

vitalidad. Nietzsche denunciaba que el cristianismo había “castrado” a la divinidad; Gerard se imagina a su dios sexuado, quizás como la afirmación del goce que Nietzsche reclamaba. Albert Camus, en una reflexión acerca del suicidio, escribía lo siguiente:

“En el apego de un hombre a su vida hay algo más fuerte que todas las miserias del mundo. El juicio del cuerpo vale tanto como el del espíritu y el cuerpo retrocede ante la aniquilación. Cogemos la costumbre de vivir antes de adquirir la de pensar. En la carrera que todos los días nos precipita un poco más hacia la muerte, el cuerpo conserva una delantera irreparable” (2006: 18).

Camus también se preguntaba si la absurdidad de la vida exigía escapar de ella, por la esperanza o por el suicidio, o si por el contrario debíamos entregarnos a un razonamiento absurdo que pudiera resolver el dilema. Encontraba su respuesta en el mito de Sísifo: aquel condenado por los dioses a cargar eternamente con una roca ladera arriba de una montaña, pues una vez en la cima ésta recorre día tras día el camino inverso. Sísifo, héroe trágico que en su conciencia encuentra su victoria; Camus dirige su atención hacia el tiempo del regreso ladera abajo de Sísifo, dispuesto a cumplir su condena, a cargar de nuevo con la roca: Sísifo es más fuerte que su destino, “más fuerte que su roca” (*ibídem*: 157), en esos instantes en los que Sísifo es consciente y puede enfrentarse al descenso incluso con gozo.

Gerard parece haber hecho su propio razonamiento absurdo para elegir finalmente una esperanza posmoderna, si se nos permite la expresión. Para Camus, el absurdo era lo contrario de la esperanza, “el pecado sin Dios”; en la esperanza de Gerard, la religión creada a la medida de uno mismo no es una promesa de vida eterna, sino una garantía que expide la conciencia de que nuestra vida terrena está, de algún modo, protegida y que, a la vez, nos permite soñar con otras vidas. “La tenacidad y la clarividencia son espectadores privilegiados de la inhumana representación en la que lo absurdo, la esperanza y la muerte intercambian sus réplicas” (*ibídem*: 18); esa visión es lo que nos ofrece *El cuarto hombre*.

2.4. Análisis de *Dogville*

Un prólogo y nueve capítulos, conducidos por la voz de un experimentado narrador (John Hurt), nos muestran lo que ocurre en el pueblo norteamericano de Dogville a lo largo de un año durante la Gran Depresión; justo desde antes de que la inocente y bondadosa Grace (Nicole Kidman) apareciese allí y hasta el momento en el que decide marcharse, dejando tras de sí una estela de sangre y destrucción. Nos muestran lo que ocurre sí, aunque en rigor no nos muestren el pueblo... Enseguida nos ocuparemos de la audacia formal que permite tal paradoja, pero antes señalaremos que frente a la mayoría de analistas que han visto en la película de Lars von Trier un ácido comentario político o una nietzscheana y pesimista declaración de valores, nosotros nos preferimos situar entre aquellos otros que creen que esta obra adquiere verdadera fuerza desde una perspectiva religiosa y, en concreto, apocalíptica: *Dogville* como parábola cristiana sobre el destino de los que voluntariamente rechazan la gracia ofrecida gratuitamente al ser humano.

Sin meternos aún de lleno en la letra bíblica —“Pero los cobardes, los incrédulos, los abominables, los asesinos, los impuros, los hechiceros, los idólatras y todos los embusteros tendrán su parte en el lago que arde con fuego y azufre, que es la muerte segunda” (Ap 21, 8)— sí podemos apuntar que el tema central sobre el que oscila toda la trama es el del fin del mundo, perfectamente ilustrado (como le gustaría decir a uno de los personajes) con la historia de venganza de una joven cuya conducta altruista y generosa para con la comunidad a la que acaba de llegar se traduce en una sombría crónica de las humillaciones y explotaciones que el ser humano es capaz de infligir al otro, al prójimo.

El rótulo del Prólogo —“Que nos presenta al pueblo y a sus habitantes”— da paso a un plano cenital que nos lleva desde las alturas en las que contemplamos todo el pueblo de Dogville hasta la intimidad de la vivienda de Tom Edison Jr. (Paul Bettany) y sus quehaceres diarios. Si este plano no es completamente imposible (amén del favor digital²⁵⁸) es porque, como hemos dicho antes, en realidad no estamos viendo el pueblo:

²⁵⁸ Lógicamente, el plano en sí, con todo el espacio que abarca, hubiera sido físicamente imposible de filmar y lo que vemos es una composición digital realizada a partir de varios planos desde diferentes perspectivas.

su materialidad se reduce a unas rayas blancas sobre un oscuro escenario, a un esquemático mapa en el que aparecen igualmente inscritos los nombres de los lugares que lo componen (Elm Street, Canyon Road, las distintas residencias, etc.). Apenas unos bancos y un campanario, algunos muebles y los listones de la entrada de la mina en la que desemboca la vía principal, son los objetos que adquieren verdadera corporeidad sobre ese escenario situado en medio de la nada, un gran plató rectangular flanqueado por un blanco luminoso de día y un apagado negro de noche. Los actores se mueven en esa localización anti-cinematográfica abriendo puertas imaginarias y bordeando paredes invisibles, perseguidos por una cámara entrometida que se pega obsesivamente a sus cuerpos —cámara, por cierto, controlada por el mismo director en funciones de operador. El sonido, sin embargo, es realista: los chirridos del impalpable mobiliario y los ladridos de Moses, el fantasmal perro cuya silueta también está trazada en el suelo, invocan otras presencias durante la acción (etéreas si se quiere, pero presencias al fin y al cabo).

Es inmediato el nexo entre la película de Lars von Trier y el universo artístico de Bertolt Brecht, dominado por la idea de que la ficción debe favorecer un distanciamiento con el espectador y no su sometimiento emocional. El teatro épico (o dialéctico) desarrollado por Brecht prescribe y dispone series de elementos que se conjugan para conseguir que el espectador se sitúe críticamente —esto es, con una conciencia crítica— frente a lo que ve, recordándole constantemente las circunstancias históricas, sociales y políticas en las que transcurre la obra y la condición de simulacro de ésta; por ejemplo, mediante el uso de escenarios simplificados e irreales pero también de fotografías y carteles que remiten a la realidad extrateatral, con la utilización irónica de la música o con la ruptura de la cuarta pared, etc. El fin de la representación es de cariz político y ha de provocar una respuesta activa en el espectador y no, como intenta el teatro dramático de raíz aristotélica, la empatía o identificación de éste con los personajes que sufren en el devenir de los acontecimientos.

No se trata de sugestionar ni de producir un cúmulo de sentimientos determinados, sino de apelar a la razón del observador para que tome partido y juzgue lo que está ante él; de ahí que se trabaje el distanciamiento de la escena y no la implicación emocional (Ruiz, 2008: 315-334). El cineasta danés ha reconocido la influencia que en la concepción de *Dogville* tuvieron sus recuerdos infantiles y adolescentes del teatro

brechtiano, y no sólo a nivel formal, pues Trier tampoco duda en aludir a *Jenny la de los piratas*, canción que el alemán compuso para *La ópera de cuatro cuartos*, cuando habla de la idea de venganza que atraviesa el filme²⁵⁹.

Por lo demás, Brecht también escribió sobre América antes de haber viajado a ella y Trier manifestó con especial denuedo que *Dogville* era la primera película de una trilogía sobre ese Estados Unidos tantas veces descrito como una tierra de oportunidades²⁶⁰. Del tipo de críticas asociadas al supuesto antiamericanismo del proyecto y a la “osadía” de hablar de un sitio sin haberlo pisado, el cineasta ya había tenido que defenderse cuando estrenó *Bailar en la oscuridad*, y con *Dogville* siguió en la misma e inteligente línea de apelar a Kafka y a su *Amerika*, haciendo notar de paso que él estaba mejor informado de ese país que los que hicieron *Casablanca* lo estaban de la ciudad marroquí²⁶¹.

Y, no obstante, tanto el desarrollo de la trama como otras declaraciones del autor bombardean a un nivel esencial los presupuestos del teatro épico y de la crítica ideológica. Poco, por no decir nada, se hace por evidenciar las causas políticas que crean el contexto histórico de *Dogville* —ni el de la producción de la película, ni el de la película misma— y, en ese sentido, la utilización de las fotografías de “auténticos” estadounidenses de clase baja, acompañadas del *Young Americans* de David Bowie, parece más una *boutade* o una broma de mal gusto que un procedimiento por el cual despertar la conciencia de los espectadores sobre América, siendo además reservada para los créditos, después de haber construido una secuencia-clímax mucho más

²⁵⁹ La primera y la última estrofa de la canción son las que más explícitamente se relacionan con los hechos narrados en la película: “Ay señores, hoy me ven aquí y lavando vasos / y yo hago las camas silbando. / Y si hoy me dan un penique yo doy gracias por él. / Y ya ven mis andrajos y este andrajoso hotel. / No saben quién les está hablando. / Pero una noche se oirá gritar en el puerto / y ¿qué gritos son esos? se dirá. / Y me verán sonreír entre mis vasos / y ¿de qué se ríe? se oirá. / Será un barco velero / con cincuenta cañones / que atracará / [...] Centenares a las doce bajarán a tierra / y por la sombra avanzarán / y treparán a todos, puerta por puerta / y encadenados vendrán a la cubierta / y ¿a quién matamos? preguntarán. / Y ese día habrá silencio en el puerto / si preguntan quién va a morir. / Me oirán entonces a mí decir: ¡Todos! / Y al rodar las cabezas, diré: ¡Hópala! / Y ese barco velero / con cincuenta cañones / conmigo zarpará” (Brecht, 2000: 30-31).

²⁶⁰ La segunda, *Manderlay*, se estrenó un par de años después, manteniendo los presupuestos estéticos de *Dogville* y sus personajes principales (Grace y su padre, interpretados en esa ocasión por Bryce Dallas Howard y Willem Dafoe). La tercera película, cuyo título provisional es *Washington*, aún no ha sido realizada.

²⁶¹ Las referencias y justificaciones esgrimidas por el cineasta están disponibles como parte del material promocional en castellano de la película en la página web de Golem: <http://www.golem.es/dogville/index.php?seccion=director&sb=entrevista> (consultado el 3 de agosto de 2014).

emocional y catártica que distanciada o auto-consciente (en la que otros desamparados estadounidenses son ajusticiados por sus múltiples pecados).

Alardeando de concreción, el director había dicho que su película era sobre aquel país, pero más tarde concedía que “al mismo tiempo es una película sobre cualquier pequeño lugar de la Tierra” (en Rodríguez, 2003: 263). De hecho, la réplica que Trier pone en boca de Tom en una de sus últimas conversaciones con Grace, además de confirmarle todavía más como su *alter ego* en la ficción, vuelve a apuntar, irónicamente, en ese sentido. Tom tiene al fin la inspiración para escribir un libro, incluso puede que una trilogía, pero aún no sabe cómo llamar al pueblo en el que transcurren los hechos; a la pregunta de Grace de “¿Por qué no Dogville?”, él responde: “No, no funcionaría. Tiene que ser más universal. Muchos escritores cometen ese error...”.

En nuestra opinión, la mayoría de los destacados críticos estadounidenses que se sintieron ofendidos por la película y que se apresuraron a condenarla porque entendieron que Trier pretendía pontificar sobre la malignidad de la sociedad norteamericana, erraron el tiro. “[...] Americans are not friendly, we are suspicious of outsiders, we cave in to authority, we are inherently violent”²⁶², escribía Roger Ebert (2004) sobre lo que él deducía era el discurso principal de *Dogville*, del mismo modo que Todd McCarthy (2003) entendía que la identificación entre el pueblo de la ficción y los Estados Unidos de la realidad era “total and unambiguous”. A lo mejor es que no hay malvados en otros lugares del planeta, podríamos replicar nosotros con algo de ironía. Es muy llamativo que esos mismos críticos condenasen el tono monocorde de las voces, las forzadas construcciones sintácticas de los diálogos y la inverosímil multiplicidad de acentos como errores notorios cuando precisamente eso aleja ostensiblemente a los personajes de sus supuestos referentes reales. Es decir, con mucho más ahínco que los propios personajes, Ebert, McCarthy y otros, sostienen que éstos son absolutamente norteamericanos.

Sólo en un nivel superficial Dogville se identifica con EE.UU., quizás como mera provocación, probablemente como el punto de partida idóneo para una nueva deconstrucción genérica tan del gusto de Trier; en su extrema y a la vez fantasmagórica concreción, el pueblo de Dogville es precisamente el pueblo más universal imaginable

²⁶² “[...] Los americanos no somos amables, recelamos de los forasteros, nos desplomamos ante la autoridad, somos inherentemente violentos”.

al reducirse casi en exclusiva a lo humano, a los cuerpos y a los rostros de sus habitantes, a esos “personajes moviéndose como sonámbulos entre zonas de incertidumbre” (Font, 2012: 82), que podrían pertenecer a cualquier otro rincón del mundo, a cualquier otro país —y de ello da cuenta la variedad de nacionalidades del casting (EE.UU., Reino Unido, Suecia, Eslovenia...). Como escribiera otro importante crítico estadounidense, distanciándose de la interpretación de sus colegas: “What makes “Dogville” so fascinating, and so troubling, is the tension between the universal and the specific”²⁶³ (Scott, 2004).

El factor netamente crítico-ideológico queda por ello atenuado, aunque lo más llamativo es que el propio cineasta también reconoce haber anulado (desde la perspectiva del teatro épico) el valor minimalista del decorado:

“Tengo la teoría de que la ausencia de casas se olvida enseguida. Esto obliga a los espectadores a inventar sus propias casas, su propio pueblo, con sus alrededores, y al mismo tiempo obliga a focalizar casi toda la atención en los actores. Como las casas no están ahí, difícilmente puede uno distraerse con ellas, con sus objetos” (en Rodríguez, 2003: 262).

La experimentación formal en *Dogville*, ya alejada de los presupuestos del movimiento Dogma, transita sin embargo por la misma senda explorada en *Los idiotas*, arriesgada obra en la que el pretendido hiperrealismo y la intromisión del equipo técnico en momentos puntuales de la representación no desarticulaba los resortes emocionales en los que se apoyaba el drama —más bien melodrama. Una estilización máxima sustituye al falso naturalismo, pero tanto en *Dogville* como en *Los idiotas* el impacto (el choque frontal con el dispositivo al descubierto o con el simulacro enunciado como tal) se prolonga durante varias secuencias sin llegar nunca a sostenerse hasta sus últimas consecuencias, hasta frustrar la catarsis aristotélica; al contrario, en ambas ésta triunfa sobre todo lo anterior. Cabría entonces afirmar que aquí las técnicas anti-ilusionistas de

²⁶³ “Lo que hace que “Dogville” sea tan fascinante y tan inquietante, es la tensión entre lo universal y lo concreto”.

Brecht están empleadas con propósitos, en última instancia, *anti-brechtianos*²⁶⁴ (Badley, 2010: 104-105).

Si atendemos al uso que Trier hace de ese espacio-mapa en el que todos los personajes pueden estar continuamente presentes nos daremos cuenta de las verdaderas intenciones del cineasta. Dejarnos ver a los personajes de esa manera, como si pudiéramos ver siempre, simultáneamente, lo que hacen todos ellos (es decir, como si fuéramos Dios) potencia algunas emociones plenamente cinematográficas, inequívocamente dramáticas. En el momento en el que Chuck viola por primera vez a Grace, en el cuarto de sus hijos, nuestra desazón y angustia es extrema no sólo por el acto en sí, sino porque, cuando la cámara se aleja para mostrarnos en el mismo plano el resto del pueblo, experimentamos lo cerca que eso ocurre de los demás personajes — incluidos unos policías y unos agentes federales que habían llegado a Dogville buscando a la protagonista.

La inexistencia de barreras físicas subraya una cercanía imposible a la vez que insiste en el dolor y en lo terrible de un acto “visibilizado” al máximo; la imagen trágica de que el mal siempre sucede en la proximidad aunque no seamos capaces de aceptarlo. También, a otro nivel, es un recordatorio al espectador: porque la omnipresencia no implica necesariamente la omnipotencia, la morbosidad voyeurista de verlo todo conlleva a su vez la maldición de sufrirlo todo. A. O. Scott (2004) completaba su argumento sobre la tensión entre lo universal y lo particular refiriéndose a esta mirada inmisericorde de Trier: “everyone lives in a fundamental state of isolation, but no one is ever alone”²⁶⁵. La intimidad, proseguía Scott, es una ilusión sostenida por los temblorosos primeros planos de los rostros, “but even the most secret moments seem at the same time to occur in full public view”²⁶⁶.

²⁶⁴ Linda Badley indica que, al mismo tiempo que desarrollaba la puesta en escena de la película, Trier estaba trabajando con otra propuesta minimalista para *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner, antítesis del teatro brechtiano. Richard Sinnerbrink (2007) también desarrolla un argumento similar al aquí apuntado: “Von Trier clearly adopts Brechtian techniques, primarily in order to release that aspect of Brechtian drama that remained forbidden or suppressed: affect. In a reversal of Brecht—who suspends affective identification, via dramatic estrangement, in favour of theoretical and political reflection—with von Trier it is the power of affective involvement—encompassing both emotion and sensation—that is elicited and intensified by means of the ‘Brechtian’ cinematic devices of interruption and estrangement”.

²⁶⁵ “todo el mundo vive en un esencial estado de aislamiento, pero nadie está nunca solo”.

²⁶⁶ “pero incluso los momentos más íntimos parecen ocurrir al mismo tiempo a la vista de todos”.

2.4.1. De los que rechazan la Gracia

Ese plano que desciende en picado sobre una tarima-escenario inaugura una sombría y contradictoria fábula enunciada desde la superioridad en la que se sitúa un narrador omnisciente: “Esta es la triste historia del pueblo de Dogville”, dice su voz sobre un fondo de música barroca (Vivaldi) que acompaña la caída. Y de una mirada divina pasamos a la mirada semi-documental de una cámara nerviosa pero sin abandonar la idea de omnipresencia que permite la ausencia de paredes. Por su parte, el plano que clausura la fábula, otro cenital en sentido inverso al anterior, se aleja hacia el cielo dejando atrás al ahora más que nunca desértico pueblo y al solitario perro ladrando; cuando Moses se encarna y por fin, al fin, le vemos como a un perro “real”, el cuento concluye dejándonos la sensación de que toda la experimentación formal iba orientada a hacer que los espectadores se emocionasen con la historia más allá de las convenciones y de las expectativas ordinarias. Dichosos los que creen sin haber visto, habría que exclamar, sin forzar con ello la primera interpretación religiosa de una película que ya en la misma utilización de los nombres (Grace y Moses) invoca la tradición bíblica. Incluso cabría preguntarse si no es otro de los retorcidos juegos de Lars von Trier el nombrar a ese “pueblo del perro” de tal modo que un vistazo mal dado, un fácil baile de letras, lo pueda convertir en el “pueblo de Dios”, justo como hace la cámara en los primeros minutos, al presentar al incorpóreo Moses desde un determinado ángulo (al colocarse en el lado inverso del mapa, lo que leemos en el suelo es “god” en vez de “dog”).

El tono de este cuento está muy próximo al tono de las parábolas de Jesús, que ilustraban sus mensajes relativos al Reino de Dios haciendo uso de personajes y temas bien conocidos por los que escuchaban pero dándoles un giro inesperado. Para Jeffrey Overstreet (2004) *Dogville* remite a la parábola del buen samaritano, la del hombre que se hace cargo de un extranjero necesitado mientras los demás abusan de él o le abandonan a su suerte, pero en esta ocasión, el buen samaritano tampoco es tal; María Villalva (2003) trae a colación otra parábola, la de los viñadores homicidas que, cuando llegó la hora de la recolección, humillaron y asesinaron a todos los siervos que el dueño de la viña envió, incluido al último, a su propio hijo, para quedarse con los frutos y con la herencia. “Cuando venga, pues, el dueño de la viña, ¿qué hará con aquellos

labradores?” (Mt 21, 40), preguntaba Jesús a su audiencia, formada en buena medida por sumos sacerdotes y fariseos que —sin caer en la cuenta de que se refería a ellos mismos, sin saber aún que él era ese hijo enviado, y Dios, el padre— le contestaron: “A esos miserables les dará una muerte miserable y arrendará la viña a otros labradores, que le paguen los frutos a su tiempo”. Decía Villalva, y nosotros estamos de acuerdo con ella, que en esta película “Lars von Trier se ha propuesto parafrasear nada menos que la Biblia. Y la Gracia Divina se hizo carne, pero los hombres la degradaron”.

De hecho, hasta hay un labrador en la viña de Dogville. Es el más avaro de entre esa gente “buena y honesta” a la que se refiere la voz del prólogo, gente trabajadora que vive en un pequeño pueblo al borde las Montañas Rocosas, apañándose con poco y durmiendo en casas muy modestas. La mejor conservada de esas casas (y necesariamente en este punto tendremos aún que fiarnos del narrador) es la de Tom y su padre, Tom Edison Sr. (Philip Baker Hall). El primero, un escritor cuya obra literaria “se limitaba a las palabras ‘grande’ y ‘pequeño’ entre interrogaciones”; el segundo, un médico jubilado melómano e hipocondríaco. Ambos comparten el nombre con un inventor y empresario en el que confluyen dos imágenes igualmente idealizadas: la del norteamericano genial adalid del progreso y la del mafioso capitalista aniquilador de su competencia.

Es el personaje de Tom, un genio o un fraude, el guía espiritual y político de una comunidad en la que no hay alcalde ni predicador: organiza reuniones semanales y cree en la necesidad moral de sus “ilustraciones” —ejemplos prácticos que le sirven para explicar un postulado ético o teórico. Lo que en el prólogo le preocupa es que sus vecinos no comprenden el significado de la “aceptación” (*acceptance*), piensa que no son realmente generosos con los otros, quizás porque nunca han recibido un “regalo” (*gift*). Entre cavilación y cavilación, sus paseos por esa calle pesadillesca de Elm Street (otro mordaz comentario del narrador hace notar que no hay olmo alguno en la calle que justifique el nombre) y sus visitas a las otras casas nos permiten conocer al resto de habitantes del pueblo. En realidad, hasta un par de capítulos después no habremos visto el rostro de todos ellos, y es más bien en el capítulo 1 —“En el que Tom oye disparos y conoce a Grace”— cuando Tom explica a Grace quién es cada uno y a qué se dedican, el momento en el que los personajes son definitivamente presentados.

Aquí todos ellos: Olivia (Cleo King), mujer de raza negra con una hija paralítica, June (Shauna Shim), que en el pasado estaba al servicio del padre de Tom y que ahora limpia casas en otros pueblos; Ben (Zeljko Ivanek), transportista que vive y duerme en su camión, y que lleva a Olivia a trabajar, además de traer y llevar los productos que el resto de sus vecinos necesita comprar o vender, pero que también tiene una afición culpable al alcohol y a los burdeles; la familia de Chuck (Stellan Skarsgard) y Vera (Patricia Clarkson), un matrimonio mal avenido con siete hijos llamados como héroes y dioses de la mitología griega —Jason, Athena, Olympia, Pandora, Diana, Dahlia y Aquiles—, él un huraño y avaro labrador y ella una mujer maniática y sensiblera; Martha (Siobhan Fallon), la insegura y dubitativa asistente parroquial, obsesionada con el órgano de la iglesia y con dar puntualmente las campanadas de las horas; Ma Ginger (Lauren Bacall) y su prima Gloria (Harriet Andersson), propietarias de la única tienda del pueblo, circunstancia que hábilmente aprovechan para beneficiarse económicamente; el matrimonio Henson (Blair Brown y Bill Raymond), reservados pulidores de vasos, y sus hijos, Liz (Chloë Sevigny), joven y atractiva soltera, objeto de deseo de los hombres —especialmente de Tom—, y Bill (Jeremy Davies), chico con serios problemas de aprendizaje, que juega y pierde siempre con Tom a las damas y al que sus padres quieren convertir en ingeniero; y Jack McKay (Ben Gazzara), un solitario anciano que se ha quedado ciego y que, precisamente porque no es capaz de asumir su pérdida, evita relacionarse con los demás.

Como los protagonistas de las parábolas, la fuerza de estos personajes no reside en una profunda y trabajada construcción psicológica, sino en su función de tipos o modelos que se prestan fácilmente a la metáfora, como señala Overstreet (2004). En ese sentido, la tendera representaría el capitalismo, el labrador la clase trabajadora, el transportista, la industria, etc. Antes que el realismo psicológico, esta vez al cineasta le interesa la maleabilidad: estos personajes “buenos” y “honestos”, que en cierto modo representan tipos identificables en todo el planeta, son capaces de cualquier cosa si se dan las circunstancias apropiadas.

¿Y cuáles son las circunstancias apropiadas, según Trier? He aquí donde *Dogville* se resiste a una lectura política similar a la del teatro brechtiano. En *Dogville* la Gran Depresión es un mero punto de partida, un contexto histórico sugerente, del que no se dice absolutamente nada en términos sociales, económicos o políticos; Brecht, en ese

contexto, no hubiera dejado pasar la oportunidad de dejar caer, como precisamente hace en la citada *La ópera de cuatro cuartos*, que el crimen de robar un banco es incomparable al crimen de fundarlo²⁶⁷. Convirtiendo a Ma Ginger en el capitalismo, Trier pierde, seguramente de forma deliberada, la oportunidad de arrojar luz sobre las causas reales e inmediatas de la Gran Depresión: aquí no hay sistema capitalista, no hay bancos, no hay Bolsa, pero sí avaricia y mezquindad; y ambas parecen explicar todos los problemas de las sociedades humanas.

En Dogville la política es una mascarada. Se tienen por demócratas, consultan y votan, cumplen con sus deberes, pero no son capaces de hacer nada por los demás. Tom puntualiza la aseveración de Ma Ginger de que todos juntos retiran la nieve cuando se acumula: lo que los vecinos hacen es limpiar cada uno por separado la nieve de sus propios portales. De forma evidente, Grace se presenta como la respuesta a las plegarias (o reflexiones) de Tom: es un regalo caído del cielo, la viva ilustración del problema de Dogville, un prójimo al que ayudar.

La joven aparece una noche, huyendo de unos gánsters, buscando refugio; Tom le ayuda a esconderse y miente a los perseguidores (vemos a dos de ellos, interpretados por los actores habituales del director Udo Kier y Jean-Marc Barr), que llegan a ese escenario pintado en sus lujosos y bien visibles coches negros preguntando por la muchacha y dejando una tarjeta con un número de teléfono, con la promesa de una recompensa. Grace es una chica de ciudad, sus ropas la delatan, pero de nada más es culpable por mucho que así se sienta: desvalida y hambrienta, ha robado un hueso a Moses y luego, ante su protector, afirma no merecer comer nada más pues lo que tenía no era suyo; tampoco tiene familia a la que recurrir, pues esos gánsters, según dice, le han arrebatado a su padre... Pero Tom la tranquiliza y convence para que no siga huyendo, para que se quede y pida cobijo en la asamblea vecinal que tendrá lugar a la mañana siguiente. Con alguna que otra reticencia, preocupados por las posibles implicaciones de proteger a una chica buscada por la mafia, los vecinos acuerdan en dicha asamblea que Grace se quede en el pueblo a prueba durante dos semanas; si después del plazo, uno solo de los habitantes de Dogville aún quisiera su marcha, ella se tendría que ir.

²⁶⁷ Mac, el protagonista de la obra, se preguntaba hacia el final de la misma: “¿Qué es un palanquetazo a un banco comparado con la fundación de un banco?” (2000: 100).

En este primer capítulo, con la aparición de la bella fugitiva buscada por una banda mafiosa, se abre el universo cinematográfico del género criminal, del cine negro y del cine de gánsters producido y ubicado en los tiempos de la Gran Depresión. Señalemos de paso que algunos de los actores norteamericanos de la película están inevitablemente unidos a ese universo: Lauren Bacall, mito del cine negro protagonista, junto al que luego sería su marido Humphrey Bogart, de dos de las cimas indiscutibles del género — *Tener y no tener* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1944) y *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946); Ben Gazzara, protagonista de una de las joyas del cine underground independiente, el influyente neo-noir *The Killing of a Chinese Bookie* (John Cassavetes, 1976)²⁶⁸; y James Cann, quien interpretaba al malogrado hijo que debía heredar el imperio criminal de *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) y que en *Dogville* es precisamente el jefe mafioso, al que en el capítulo 1 sólo oímos pero que en el capítulo final aparecerá con todo su arrojo y presencia.

Pero el capítulo 2 —“En el que Grace sigue el plan de Tom y se dedica a trabajar”— abre igualmente el horizonte de la obra hacia otros referentes cinematográficos, fundamentalmente al John Ford del drama social con gran carga “literaria”, a *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) —Steinbeck— y a *La ruta del tabaco* (*Tobacco Road*, 1941) —Caldwell. Porque el valor del trabajo y su necesidad es el motor en el que se apoya Tom (alguien que, por cierto, no trabaja en nada) para introducir a Grace en su comunidad: trabajará una hora por casa y por día para ganarse la confianza y la aceptación de los vecinos. Ella ha quedado inmediatamente prendada del pueblo, del mismo modo que se ha “enamorado” de las siete figuritas que hay tras el escaparate de la tienda de Ma Ginger —que nadie nunca ha comprado porque según Tom son feas y caras, y que para la recién llegada, por el contrario, representan a la gente buena y sencilla que se ve obligada a vivir en condiciones duras— pero el pueblo se muestra más receloso: los habitantes de Dogville, con mayor o menor sutileza, rechazan su primer ofrecimiento para trabajar a su servicio porque ninguno necesita su ayuda.

La solución será entonces, como discurren Tom y Grace, que ésta les ayude con todo lo “que les gustaría hacer pero que no creen necesario hacer”; y efectivamente,

²⁶⁸ Gazzara también protagonizó obras menos representativas del género pero sumamente interesantes, como *El profesor* (*Il Camorrista*, Giuseppe Tornatore, 1986), que narraba el ascenso de un capo mafioso italiano, y *Capone* (Steve Carver, 1975), en la que se metía en la piel del gánster norteamericano por excelencia.

empezando por los groselleros salvajes detrás de la tienda que Ma Ginger no necesitaba que nadie podase y cuidase, Grace comienza a ofrecer sus servicios a esa austera comunidad que acaba acogiendo —votando unánimemente a su favor en el siguiente capítulo, obsequiándola con productos que pudieran hacerla falta— y considerándola, de algún modo, imprescindible: como dice el narrador un poco después, Grace trae la dicha a todos al convertirse en los ojos de McKay, en la madre de Ben, en la amiga de Vera, en el cerebro de Bill... Ella, en realidad, se preocupa tanto por sus anfitriones que hasta cuando les contraría es por su propio bien; la provocación que da título al capítulo 3 —“Grace protagoniza una provocación gratuita”— consiste en el intento de la joven de que McKay asumiese su verdadera situación, y sin embargo acaba con ella profundamente compungida al comprender el dolor de su pérdida (al descorrer las cortinas y dejar que la luz del atardecer colorease sus rostros).

El capítulo 4 —“Tiempos felices en Dogville”— es el capítulo más corto, apenas 6 de los 171 minutos metraje total duran los tiempos felices en Dogville, en cuyo transcurso Grace se muda al viejo molino y con la pequeña retribución que recibe por su trabajo se compra la primera de las figuritas de la tienda (con la ilusión de poder tener algún día todas). No obstante, no sólo los tiempos felices duran asombrosamente poco en relación al resto, sino que incluso se ven matizados por una visita de la policía que da pie a una reunión de emergencia en la que los ánimos, es cierto, pronto se tranquilizan: que la oficina del sheriff se haya sumado a la búsqueda de una Grace Margaret Mulligan desaparecida no es un motivo de alarma. Sí lo será, no obstante, que la joven desaparecida pase a ser una criminal buscada en todo el condado por varios robos y atracos, como sucede en el capítulo 5 —“Y llegó el 4 de julio”— cuando la policía sustituye un cartel de “missing” por el de “wanted”.

Lo que bien podría haber sido el clímax de una película romántica, en el que Grace y Tom se declaran mutuamente su amor, o el *happy end* de un drama sobre el compromiso y la amistad, en el que la comunidad canta unida un himno en homenaje a la nueva

integrante²⁶⁹, se torna a partir de aquí en angustiosa crónica de las humillaciones y vejaciones con las que un grupo somete al miembro más débil.

El cartel de “se busca”, su actualizada condición de fugitiva, provoca que los vecinos quieran tomar precauciones respecto a Grace. En realidad, todos saben que ella no es ninguna ladrona, que no es culpable de lo que se le acusa (pues los delitos se sucedieron cuando se encontraba en Dogville) pero será su indiscutible condición de fuera de la ley la coartada que esgrimirán para explotarla. Porque ahora se ven obligados a adquirir un mayor compromiso y responsabilidad hacia ella, dado que ya no sólo se exponen al peligro mafioso sino también a la justicia y a la ley, y sobre ese cínico argumento construyen su traición: nadie la delatará, *si* ella libremente accede a trabajar más horas por menos dinero. Las palabras de Tom, en favor de un impuesto *quid pro quo*, son: “desde una perspectiva empresarial, tu presencia en Dogville ahora es más cara”. A partir de este diálogo, la pose ilustrada y humanista del escritor y filósofo del pueblo se irá progresivamente descubriendo precisamente como eso, como nada más que una pose. Tom, en tanto que instancia autoral, es el más perverso y manipulador de los personajes. Es el primero que se encuentra con Grace, y es el primero que la utiliza en su retorcido deseo en torno a una “ilustración” efectiva para sus vecinos. A medida que la historia avanza, Tom se descubre en un doble juego en el que quiere mantener — quizás sería más apropiado decir “salvar” — las apariencias tanto con sus vecinos como con la joven.

Grace comienza a correr de un rincón a otro del pueblo para poder cumplir los inflexibles horarios que la obligan a trabajar dos veces al día en cada casa, y la actitud de sus empleadores deja de ser afable y agradecida; todos ellos se convierten, de la noche a la mañana, en malhumorados y exigentes patronos que no le perdonan ningún error. Cabe decir que varios autores han interpretado la obra como una metáfora de la xenofobia y de la actitud occidental ante la inmigración: ese pequeño pueblo sería la imagen de esos otros “pueblos” del mundo que tan habitualmente niegan el pan y la sal

²⁶⁹ El himno patriótico que cantan juntos durante la celebración es *America the Beautiful*, que además de poner de manifiesto la estrecha y compleja relación entre la fe religiosa y la conciencia nacional estadounidense (por un lado, el nombre de Dios es invocado constantemente y la condición de la nación como pueblo “elegido” es exaltada; por otro, las prácticas puramente religiosas brillan por su ausencia), permite a los vecinos expresar, como en una acción de gracias, la “divinidad” de Grace: “America! America! / God shed His grace on thee / And crown thy good with brotherhood / From sea to shining sea!”.

a los que llegan de fuera (a los que llegan de fuera con menos, se entiende), explotándoles y desplazándoles de la normalidad. Por eso, y para hacer ver la “universalidad” de Dogville, Hilario J. Rodríguez se preguntaba:

“¿Acaso saludamos nosotros con los brazos abiertos a los africanos que llegan a las costas peninsulares?

¿Les damos a ellos los mejores trabajos o les abocamos a las peores tareas, a los oficios que nadie se preocupaba de realizar antes?” (2003: 267).

Sin embargo, para defender este punto de vista habría que olvidar casi por completo la hora de película transcurrida hasta el capítulo 5, obviar bastante de lo que ocurre en adelante e incluso negar el último capítulo. Y es cierto que Grace es una extranjera en una tierra extraña, oprimida por la sociedad que la recibe, pero es que lo mostrado en los cuatro primeros capítulos dista demasiado de ser una buena ilustración de lo que desgraciadamente les ocurre a tantos africanos que llegan a nuestras costas. Que Grace sea una mujer de clase alta ya dificulta una equiparación que tampoco se sostiene desde la perspectiva de las tareas —pues las que ella realiza no son las peores, ni las que nadie quería realizar, sino aquellas que nadie realizaba al entender que eran un lujo que no podían permitirse— ni desde lo que queramos entender como la cronología de su integración en la comunidad y su posterior “triumfo” sobre ella —porque Grace, antes de ser humillada y explotada, ha sido “celebrada” como más que una amiga y también, después, ejecutará su venganza.

Antes que en una metáfora sobre la inmigración, Linda Badley entiende que tras el giro decisivo del 4 de julio el relato se convierte en una “Marxist parable that might have been derived from part III of Capital, volume I”²⁷⁰ (2010: 106). Siendo atractiva y sugerente su reflexión política, que se apoya en un texto de Derrida sobre la “naturaleza venenosa” del acto de regalar —un regalo sólo podría ser verdaderamente un regalo si ninguna de las dos partes lo considera como tal— y que se levanta en torno a la consideración de que el “regalo” de Grace no mitiga el hambre sino que estimula las más bajas pasiones e instintos humanos, también se revela limitada. Más allá de la (falta de) ética empresarial convocada en su discurso por Tom, lo que encontramos en

²⁷⁰ “Una parábola marxista que podría haberse derivado de *El Capital*, parte III, volumen I”.

Dogville no pasa por ser una precisa descripción de las sociedades capitalistas, sino que más bien apunta, en su valor metafórico y parabólico, al ser humano como ser maldito; al ser humano como ser social —antes que a un sistema económico o político determinado, el pueblo representa, en su extrema reducción, a cualquier comunidad— y a la inevitabilidad del mal —o del pecado, si se quiere (precisamente la recolección de las manzanas es una de las labores más significativas).

El catálogo de vejaciones que sufre Grace no se reduce a la explotación laboral ni a la exclusión o marginación social. En el capítulo 6 —“Dogville enseña los dientes”— Chuck viola a Grace después de que su hijo Jason la hubiera chantajeado para conseguir unos azotes en una turbia muestra de sadomasoquismo infantil. En el capítulo 7 —“Grace se harta de Dogville, deja el pueblo y vuelve a ver la luz del día”— la protagonista acaba encadenada como un perro, con el collar de Moses, a una pesada rueda de molino, después de ser violada y estafada por Ben, y tras haber sido amenazada y maltratada por las mujeres del pueblo. En el capítulo 8 —“Hay una reunión, la verdad sale a la luz y Tom se marcha para volver luego”— Grace es violada ritualmente noche tras noche por todos los varones menos por Tom, quien no obstante ya la ha traicionado de la forma más mezquina posible, abandonándola a su suerte pero haciéndola pensar que sus acciones iban encaminadas a ayudarla.

En esta breve y poco detallada enumeración de penurias sobresale el aspecto sexual pero, junto a la primera violación, uno de los momentos más angustiosos de esta segunda parte del filme es aquel en el que Vera, acompañada de otras mujeres del pueblo, rompe las figuritas de Grace. En venganza por haber “tentado” a su marido (alguien les vio mantener relaciones en el manzanar y Chuck se defendió diciendo que él era la víctima del deseo lujurioso de la joven) Vera irrumpe por la noche en la habitación de Grace y le obliga a contemplar cómo rompe, una tras otra, las siete figuritas que tanto le había costado comprar. El acto se vuelve más cruel porque Vera le ha prometido a Grace que dejará de romperlas si ésta consigue controlar sus emociones, sus lágrimas, tal y como hacían los estoicos ante la adversidad (Grace había enseñado antes unas lecciones sobre estoicismo a los hijos de Vera).

Llama poderosamente la atención la oscura visión de la infancia. Los niños, en Dogville, no son mejores que sus padres. Quizás incluso prolonguen en el tiempo las culpas de sus progenitores, como si fuesen la viva imagen del pecado original: al

chantaje sadomasoquista de Jason —otro *alter ego* de Lars von Trier— le sigue la perversa conducta de los demás niños, que se burlan de la joven en lo más hondo de su calvario y, riendo, tañen las campanas cada vez que es violada por uno de los hombres del pueblo. La cita a *Rompiendo las olas* es manifiesta; donde antes el sonido de las campanas señalaba el milagro, ahora indica la depravación; los niños que ahora tañen las campanas son los niños que apedreaban a Bess en el anterior filme del danés.

Lo cierto es que la reacción cicatera y abyecta de los personajes había sido anticipada por Trier en la primera y “feliz” hora de metraje. En el segundo capítulo, Jason ya intentaba chantajear a Grace antes de que el mismo Chuck le advirtiera de los peligros de Dogville, de su hipocresía y ruindad moral, de la “podredumbre” que él descubrió años atrás cuando llegó, como ella, procedente de la ciudad. Luego, resulta estremecedor el modo en el que los personajes justifican sus acciones apelando a lo que la protagonista les había dado previamente: Ben le recuerda a Grace que había sido ella quien le había hecho comprender que no debería avergonzarse por satisfacer sus deseos sexuales, y es Bill quien, haciendo uso de sus desarrolladas dotes de ingeniero, idea el mecanismo anti-huidas que la encadena al pueblo.

La visión de Grace cargando con su cruz —en este caso, una rueda de molino— culmina un recorrido, el de los capítulos del 5 al 8, en el que la heroína de *Dogville* ha seguido los pasos de las anteriores heroínas del cine de Trier en la llamada trilogía del “corazón de oro”: Karen, Bess y Selma en *Los idiotas*, *Rompiendo las olas* y *Bailar en la oscuridad*. Ellas eran, en especial Bess y Selma, figuras crísticas que cargaban a sus espaldas con los pecados de sus vecinos —la avaricia, la lujuria, la intolerancia— y que se sacrificaban por un bien mayor —su amado, su hijo. Mujeres que, sin importar las adversidades a las que tuvieran que hacer frente, no cejaban en su empeño de hacer el bien, o al menos de hacer lo que ellas creían que era el bien. Y del mismo modo que le ocurre a Grace, su firme moral tiene por respuesta la incomprensión y la violencia, la humillación, el desprecio y la burla. Del mismo modo que le ocurre a Justine, la protagonista de la novela del marqués de Sade en torno a los infortunios de la virtud; Trier —como antes Buñuel— sigue a Sade en esta y otras películas a la hora de mostrar algunas de las implicaciones de la moral cristiana: alguien que siga al pie de la letra el Evangelio de Cristo, alguien tan empeñado en hacer el bien a su ejemplo, se dará inevitablemente de bruces con la sociedad y morirá trágicamente después de una vida de

martirio (Justine) o acabará sus días completamente loco (Nazarín). Pero esta película nos depara un nuevo final.

En el capítulo 8 se produce una última reunión, convocada como siempre por Tom, en la que Grace intenta hacer ver a sus oyentes en qué se han convertido y cómo la han maltratado. Huelga decir que no lo consigue: “todo es una sarta de mentiras”, dice Vera; “ha conseguido sembrar la cizaña por todo el pueblo”, opina McKay; y todos convienen en que lo mejor sería deshacerse de ella. Tom no está de acuerdo, y ellos le obligan a elegir, a tomar partido por uno de los dos bandos. Tom habla con Grace y le dice que la ha elegido a ella... aunque lo primero que intenta es mantener relaciones sexuales; Grace le rechaza de la única manera en que puede hacerlo —“Tómame si quieres. Haz como los demás”— y Tom, irritado, se marcha. Otras cavilaciones, bien distintas a las del principio de la película, le terminan de convencer de que él pertenece a esa comunidad para la que ahora Grace, en tanto que adalid de una verdad inaguantable, se ha convertido en una amenaza. Por eso decide hacer uso de la tarjeta que, hace un año, le dieron los gánsters.

Al día siguiente, Grace se despierta en medio de una extraña calma y recibe con sorpresa la noticia de que los vecinos le han concedido un par de días libres en sus tareas. Durante cinco días, el pueblo de Dogville se paró y esperó, nos informa el narrador. La última noche, cuando los coches de los gánsters se divisaban en la lejanía, Grace fue encerrada en su habitación.

En el capítulo 9 “Llega la tan esperada visita y la película termina”; el comité de bienvenida, con Tom a la cabeza, recibe a los gánsters, y los personajes enseguida descubren que han cometido un terrible error cuando sus invitados reaccionan agresivamente al ver a Grace encadenada. Ella no huía de los gánsters porque éstos hubiesen acabado con su familia sino que huía de ellos porque eran su familia. Grace es liberada, de sus cadenas, de Dogville, y de sí misma... Su padre, el jefe mafioso, la invita a pasar a su coche y tiene con ella una conversación, ante la atónita y asustada mirada de los habitantes del pueblo. El diálogo entre ellos, entre lo pretencioso y lo cómico, desplaza de muy curiosa forma la tensión desde la instancia del espectador — que hasta entonces esperaba un tétrico final para la protagonista del cuento— al resto de personajes de la ficción —que comienzan a comprender que es a ellos a los que les espera un tétrico final. Padre e hija hablan de los motivos que llevaron a Grace a

abandonarle, y de las posibilidades de que vuelvan a estar juntos al frente del negocio familiar, pero lo que podría ser una discusión mundana está cifrada por Trier como un debate pseudo-filosófico sobre la responsabilidad y su incompatibilidad con la infinita compasión: según su padre, Grace es arrogante porque perdona a los demás cosas que en ningún caso podría perdonarse a sí misma, y haciéndolo les exige de responsabilizarse, como si su elevada moralidad fuera inalcanzable para el resto.

Después de una breve reflexión, con sorprendente brusquedad —tras dos horas y media de innumerables vejaciones sufridas en silencio, poniendo casi de manera compulsiva la otra mejilla a sus agresores— la hija se convence de que su padre tiene razón y un cambio en la iluminación en el set justifica su nueva mirada (narrador: “Ahora, la luz penetraba en las grietas y los defectos de los edificios. Y en las personas”). Por primera vez, detenta una situación de poder y está decidida a usarla: “Quiero hacer de este mundo un lugar un poco mejor”. Como un ángel de venganza, ordena el exterminio de ese pequeño trozo del mundo. La justicia de Grace cae implacable sobre el pueblo: todos los habitantes son ejecutados, tiroteados. Los hijos de Vera, por orden expresa de Grace, son asesinados uno a uno ante los ojos de su madre —“Dile que te detendrás si aguanta las lágrimas”.

La misma Grace dispara a Tom en la nuca. “Reconozco que tu ilustración es superior a la mía”, afirma antes de morir el joven Edison. La ilustración sobre la aceptación ha sido superada por la del rechazo. Quizás porque lo único que a Tom le importaba era utilizar a los demás para sus fines ejemplares, y el “rearme moral”, al que alude al comienzo de la película, sólo sería entonces la inevitable consecuencia de sus magníficas dotes de creador. Lo que no esperaba es que hubiera una instancia autoral por encima de él: Grace, que ni siquiera parecer tener conciencia de sí misma (en el sentido de que sólo existe para darse a los demás, como un regalo), no conoce ningún límite —lo que explica que algunos críticos narren su proceso de transformación como el paso de un ángel a un demonio (Heredero, 2003: 35).

No obstante, hay un superviviente tras la matanza: el perro. La protagonista perdona la vida a Moses porque sólo él tenía razones para estar enfadado con ella (le robó un hueso) y nunca se aprovechó de su debilidad. La banda mafiosa, con Grace al frente, se marcha dejando atrás un escenario lleno de cadáveres, iluminado por una luna rojiza y

en el que un solitario perro invisible se encarna súbitamente mientras dirige sus ladridos hacia el cielo.

Este final ha sido origen de discusión en el terreno político-ideológico. Jacques Rancière (2005) utiliza *Dogville* para ilustrar lo que él entiende que es el viraje ético de la estética y la política contemporánea tras el 11-S. La guerra contra el terror de la Administración Bush habría sustituido órdenes ideológicos y políticos anteriores por una “dramaturgia inédita del mal y de la reparación infinita”. Por eso, Grace no sería una heroína brechtiana²⁷¹:

“En tiempos de Brecht se decía: solo la violencia ayuda allí donde reina la violencia. Hoy día diríamos: solo el mal retribuye el mal, tal sería la fórmula transformada, propia a los tiempos consensuales y humanitarios. Traduzcamos esto en el Léxico de George W. Bush: sólo la justicia infinita es apropiada a la lucha contra el eje del mal”.

Linda Badley cuestiona esta interpretación que subsume la obra de Trier a la guerra del terror llevada a cabo por Bush y los suyos. En primer lugar, hace hincapié en la consideración de Grace, y no los habitantes de Dogville, como representación de la América actual. En segundo lugar, interpreta el final no como un reflejo o celebración de la violencia extremista (o post-política, o neoliberal), sino como un distanciamiento respecto a ella; esto es, como una crítica —vía caricatura— de Estados Unidos:

“[...] it is Grace who epitomizes the “youthfully” fervent naïveté of the American character as embracing the binary extremes of self-sacrifice and “infinite justice”. Her extremism characterizes American domestic and foreign policy, over the Bush years especially, as an alternation of grace with the messianic use of power. Grace’s faith in her rightness is

²⁷¹ El arte de Brecht es un arte político, mientras que *Dogville* sería una muestra de arte post-político. Obras de Brecht como *Santa Juana de los mataderos* (también, aunque en menor medida, en *La ópera de cuatro cuartos*) son fábulas que intentan demostrar que la moral cristiana es ineficaz para combatir el capitalismo, y que ésta debe transformarse en una moral militante (dado que hay dos órdenes de derechos y morales distintos, el de los oprimidos a combatir su opresión, y el de la ley del sistema de opresión). En lugar de eso, Rancière opina que la película de Trier es una fábula nihilista que no se refiere a ningún orden político concreto. Por tanto, aquí no se apunta a ningún sistema de dominación que pueda destruirse o transformarse para mejorar la sociedad, sino que como lo único que existe es una absoluta maldad, el final de *Dogville* sólo puede ser el reflejo —la expresión estética— de esa “justicia infinita” propia del neoliberalismo contemporáneo (véase también Sinnerbrink, 2007).

presented as equally if not more characteristically “American” (in the post-9/11 sense) than her initial pretense of grace as egalitarian tolerance”²⁷² (2010: 114).

En nuestra opinión, el personaje de Grace como epítome de América funciona, efectivamente, en su intrincada combinación de categorías (juventud, sacrificio, arrogancia, poder) pero eso no le convierte, ni mucho menos, en el vehículo apropiado para expresar las dudas sobre la recta moralidad (de tan recta, perversa) que, en teoría, también representa. Por mucho que Badley se esfuerce en negarlo (y aunque el mismo Trier pudiera haberlo hecho en alguna entrevista) es evidente que se produce una identificación entre el juicio de Grace sobre el pueblo y el juicio del director, y que del mismo modo se busca la implicación emocional del espectador a su favor, incluso con varios toques de humor negro en los últimos diálogos. Que la venganza acometida por Grace sea mostrada en toda su brutalidad no significa que no haya sido mostrada como “justa” dentro de una estructura y una dinámica propia de los *rape-revenge films*²⁷³ que proliferaron sobre todo en la década de los ochenta, durante la era Reagan (véase Alexandra Heller-Nicholas, 2011). Por eso no sorprende que haya quien entienda que el cineasta danés cae de manera grosera en “la típica formulación del cine americano basado en la venganza de los justos” (Cagiga, 2007: 47).

Si hay un mensaje político en *Dogville*, éste bordea el fascismo: el triunfo de la ley del padre a sangre y fuego “ilustraría” la supuesta necesidad de un líder autoritario que ejerza su poder sobre la comunidad para que ésta se desarrolle con justicia. Grace se convierte en ese líder cuando asume que los habitantes de Dogville son sus siervos, aquellos de cuya vida puede disponer, y que como tales no pueden legitimar sus actos en base a sus circunstancias políticas y económicas, sino solo respecto a la escala de valores de su señor —por lo tanto, no son mujeres y hombres con derechos y deberes, son perros a los que hay que enseñar y dirigir (y que el perro, el único superviviente,

²⁷² “[...] Es Grace quien personifica la inocente juventud del carácter estadounidense y que abarca los extremos binarios de auto-sacrificio e “infinita justicia”. Su extremismo caracteriza la política interior y exterior de Estados Unidos, especialmente durante los años de Bush, como una alternancia de la gracia con el uso de poder mesiánico. La fe de Grace en su rectitud se presenta como igual, si no más, característicamente “americana” (en un sentido post-11/9) que su pretensión inicial de la gracia como tolerancia igualitaria”.

²⁷³ Hay quien ha intentado legitimar en términos feministas la venganza de Grace: mediante ese acto ella se reafirma como sujeto tras haber sido maltratada y humillada. Antes de desplazar el problema ético de su venganza por una supuesta celebración feminista en contra de un mundo patriarcal cabría recordar que ella sólo es capaz de vengarse cuando su padre, el jefe mafioso, la convence de ello y que por tanto “su papel activo indica una sumisión renovada respecto a la autoridad paternal” (Žižek, 2009a: 229).

comparta el nombre con el que fuera el primer legislador de Israel, el que recibiera las Tablas de la Ley directamente de Dios, parece apoyar tan temible interpretación).

Más oportuno resulta recurrir a Nietzsche y a su *Genealogía de la moral*. Robert Sinnerbrink (2007) lo hace cuando se refiere a la ambivalencia de la película. Según este autor, Trier consigue desenmascarar la economía del deseo y la voluntad de poder que subyace a todo orden moral, social y político, y lo hace dejando al descubierto nuestros más perversos deseos (de ahí que en el final necesariamente se busque una identificación con el espectador)²⁷⁴. Así, en contra de lo que sostenía Rancière, Sinnerbrink piensa que:

“Grace’s violent retribution against the community of Dogville is not simply the expression of the foreclosure of politics by moral ideology and liberal democratic consensus. Rather, it articulates some of the deadlocks of contemporary liberal democracy that are resolved *in extremis* precisely through the use of violence. In doing so, the film exposes the violence at the heart of democracy. The dialectic of grace and violence that it unfolds, which concludes not with a synthesis but a violent interruption, is a critical meditation on the question of democracy today”²⁷⁵.

Su aproximación se completa explicando cómo el proceso de deconstrucción al que se somete la propia obra —desde la misma concepción del dispositivo cinematográfico,

²⁷⁴ Al mencionar su estructura de *rape-revenge film*, no hemos recordado la aproximación al subgénero desarrollada por Peter Lehman a partir de la obra de Abel Ferrara. En sus conclusiones, Lehman explicaba que su éxito entre el público masculino tenía una justificación psicológica: estas películas no tratarían sobre una mujer que alcanza su merecida venganza, sino sobre un hombre que recibe su anhelado castigo (Lehman, 1993). En este caso, que Jason sea al fin castigado es la máxima expresión de ese deseo masoquista identificado por Lehman, pero, a la luz de lo dicho por Sinnerbrink, lo más interesante sería verlo a su vez como otra prueba de la posmodernidad de la obra (que parece contener en sí misma todas las claves posibles para su deconstrucción): al introducir en la trama un personaje —*alter ego* sadomasoquista del director, para más señas— que constantemente reclama su castigo a Grace, se desvela tanto el “secreto” sadomasoquista de Dogville como el del espectador que más tarde quedará fascinado por el violento espectáculo.

²⁷⁵ “La retribución violenta de Grace contra la comunidad de Dogville no es solamente la expresión de una política marcada por la ideología moral y el consenso democrático liberal. Más bien articula algunos de los callejones sin salida de la democracia liberal contemporánea que se resuelven, *in extremis*, precisamente a través del uso de la violencia. De este modo, la película descubre la violencia en el corazón de la democracia. La dialéctica de la gracia y de la violencia que despliega, que no concluye en una síntesis sino en una interrupción violenta, es una mediación crítica de la cuestión de la democracia hoy día”.

pero también como filme de género, o de múltiples géneros²⁷⁶— implica que la crítica de *Dogville* alcance un vuelo mayor al dirigirse a todos los ámbitos de sentido:

“Dogville thus implodes, self-destructs, at the hands of Grace, Dogville’s exploited Other and its avenging angel. The film we have been watching thus indicts itself; moreover, it exposes *our own* economy of desire, our own complicity (as honorary Americans) with Dogville, even our own sado-masochistic complicity with the violence the film depicts, especially in its destructive conclusion”²⁷⁷.

No obstante, este capítulo final admite todavía la interpretación apocalíptica que apuntábamos al comienzo y que no contradice en absoluto lo visto anteriormente. Es posible que muchos la desestimaran por ser excesivamente literal, por lo que tiene de obvio en la combinación de las figuras Padre-Hijo y Dios-Gracia que lleva a cabo Trier cuando bautiza a su protagonista Grace y no le da ningún nombre a su padre todopoderoso. Más que personajes son representaciones divinas y su justicia tampoco es la de los hombres y mujeres de Dogville. Que la expresión visual del Apocalipsis, en su extrema violencia (la sustitución definitiva de un orden por otro) tome la forma de matanza mafiosa no debería sorprendernos cuando el mismo Jesucristo dijo aquello de “[No] penséis que he venido a traer paz a la tierra. No he venido a traer paz, sino espada” (Mt 10, 34).

Esto no significa necesariamente que la idea religiosa que atraviesa el filme deba reducirse a la representación de un Dios intransigente o una gracia vengativa (Orellana, 2007: 125), puesto que sólo aparentemente asistimos a una confrontación entre un Dios severo y un Dios misericordioso; o lo que algunos equivocadamente querrían considerar un Dios del Antiguo Testamento (la imagen del gángster que se rige por “otra” ley, como en *Teniente corrupto* el corredor de apuestas) enfrentándose a uno del Nuevo

²⁷⁶ Cine negro, drama de la Gran Depresión, *rape-revenge film* e incluso western. Perspicazmente, Jeffrey Overstreet afirma que ciertas figuras propias de códigos genéricos específicamente hollywoodienses parecen emplearse *en contra* de la imagen de Estados Unidos: “Like it or not, America’s contribution to mythology is the story of the lone cowboy in the Old West who brings about justice his own way, with guns a-blazin’. In *Dogville*, von Trier brings the dynamic of vigilante justice back to America to unleash judgment of his own” (2004).

²⁷⁷ “Dogville se derrumba, se auto-destruye, a manos de Grace, el Otro explotado de Dogville y su ángel vengador. La película que hemos estado viendo se acusa a sí misma; es más, expone *nuestra propia* economía del deseo, nuestra propia complicitud (como americanos honorarios) con Dogville, incluso nuestra propia complicitud sadomasoquista con la violencia que la película representa, especialmente en su destructiva conclusión”.

Testamento (la criatura que ama incondicionalmente a sus enemigos) y vencíéndole. También en el Nuevo Testamento está escrito que llegará el momento de “destruir a los que destruyen la tierra” (Ap 11, 18).

En su capítulo noveno, *Dogville* se convierte, simple y llanamente, en el escenario último del Apocalipsis, mientras que los ocho capítulos anteriores se habían ocupado de la representación de la gracia misericordiosa ofrecida al ser humano —que puede completarle como persona pero que igualmente puede ser degradada y rechazada. Es decir, la gracia es compasiva la mayor parte del tiempo y de hecho perdona y disculpa constantemente a sus torturadores; lo que no supo ver Tom cuando Grace le pregunta, al principio de su martirio, si ha tirado la tarjeta que le dieron los gángsters es que no era un gesto egoísta de la joven, sino que a quien realmente intentaba proteger era a los habitantes de Dogville, incluido a Tom. Ahora bien, en la lectura bíblica de Trier quienes no son compasivos son los seres humanos. Sólo el perro invisible se comportará compasivamente: no le devolverá mal por bien (como los otros), ni siquiera mal por mal (como estaría “justificado” ya que ella le había robado un hueso) y por ello será merecedor de una nueva vida.

Por supuesto, un mensaje de este calado sólo puede ser positivamente asimilado por un público creyente —en parte, como el milagroso tañido de campanas al final de *Rompiendo las olas*— pero el cine de Lars von Trier, en su descarada y auto-consciente posmodernidad, también desvela el fondo nihilista y violento de lo santo, y ahí reside el mayor interés para nuestro análisis. En toda su crudeza, la venganza de Grace es, a la vez, fascinante e insoportable. Aunque nos complazca saber que ejerce su poder sobre quienes son culpables, somos conscientes de que sus actos son éticamente injustificables. Si *Dogville* nunca llega a ser una obra proselitista es porque ante el problema del mal no oculta la terrible distancia que hay entre lo santo y lo ético. Lo ético puede llevarnos a un callejón sin salida —como el martirio de Grace (en ese sentido, Trier es profundamente pesimista)— pero, por otra parte, lo santo quizás implique nuestra propia aniquilación —el exterminio de la humanidad de Dogville. No haría falta recurrir otra vez al holocausto de Isaac para explicar cómo lo santo puede convertirse en lo más espantoso imaginable.

En su contradictorio juego de extremos, todo puede ser un artificio —el cinematógrafo— al mismo tiempo que todo puede ser verdad —la emoción— pero la

imagen apocalíptica prevalece: la Parusía o segunda venida de Cristo, el fin de la historia, lo que los cristianos de los primeros siglos aguardaban esperanzados y de forma inminente, es un acontecimiento que sólo puede imaginarse como extraordinariamente violento. Así, *Dogville* ilustra un mensaje de paz que se completará cuando desemboque en el más violento de todos los escenarios, el que destruya todos los anteriores. Hemos visto que el recorrido de *Dogville* como fábula política es muy corto y que su validez como alegoría moral resulta harto discutible; sin embargo, como parábola específicamente religiosa, la película se torna en una de las más inquietantes ficciones sobre el fin del mundo jamás pensadas. Porque lo que desvela es que el horizonte que dibuja lo santo, el ser humano —el cristiano— lo tiende a ver bajo la luz rojiza de una luna de sangre.

2.5. Análisis de *Posibilidad de escape*

Ann (Susan Sarandon) pulsa la alarma de incendios y grita “fuego” mientras huye por los pasillos de un hotel; en la habitación que acaba de abandonar no hay fuego pero hay dos hombres armados encañonando a su amigo, a su “empleado”, John LeTour (Willem Dafoe). En medio del caos, la cámara ralentiza la acción: John saca su pistola y se zafa de sus agresores, les dispara y les mata, aunque recibe un tiro en el hombro y otro en la pierna. Ahora que una melancólica canción se escucha con nitidez —“Where’s this magic place where sorrow dies?”²⁷⁸— un malherido John llega hasta el dormitorio en el que se había escondido el jefe de los matones, Tis (Victor Garber) y le dispara en la cabeza. LeTour se deja caer de espaldas sobre la cama y un fundido a negro cierra la secuencia.

Estrenada en 1992, *Posibilidad de escape* reescribía la matanza final de *Taxi driver*. También *Teniente corrupto* se estrenó en 1992 y también reescribió, a su manera, la conclusión de *Taxi driver*; pero allí donde la película de Ferrara situaba la expiación, en el desplazamiento de la violencia justiciera por la inmolación del protagonista, la película de Schrader continuaba explorando las posibilidades de la redención a través de la violencia contra los otros. Ambas, *Taxi driver* y *Posibilidad de escape*, se completan

²⁷⁸ “¿Dónde está ese lugar mágico donde la tristeza muere?”. La canción es *Fate*, de Michael Been.

con un epílogo que muestra los efectos de la violencia, las consecuencias de las matanzas perpetradas por los protagonistas, y he aquí el primer punto de giro — cronológicamente, el último— respecto a ese otro guión suyo que dirigiera Scorsese a mediados de los años setenta. Travis Bickle vuelve a su taxi convertido en héroe por la prensa y John LeTour ingresa en prisión; Travis se reencuentra con Betsy en su nueva vida y la rechaza, John encuentra en Ann la esperanza para soportar su reclusión; ¿LeTour se redime, Bickle no?

Hay más diferencias entre los dos personajes y sus trayectorias pero no es difícil admirar la obra de Schrader como una serie de variaciones sobre un mismo tema: el hombre solitario en busca de la gracia. Él mismo, en el prefacio de un libro que el Festival de Gijón dedicó a su figura, reconocía que lo que mejor le caracterizaba como autor era ese retorno a su protagonista-tipo en tres películas imprescindibles para comprender su universo cinematográfico, *Taxi driver*, *American Gigolo* y *Posibilidad de escape*:

“A los veinte años, el protagonista es taxista y está lleno de rabia; a los treinta, es un gigolo y un narcisista; a los cuarenta, es repartidor de droga y sufre de ansiedad: hombres que vagabundean por una sociedad de la que no forman parte, que observan las vidas de los demás sin tener una vida propia, que van en busca de una moral que dé sentido a su existencia” (Losilla y Hurtado, 1995: 7).

Años después, Frank Pierce —*Al límite*— y Carter Page III —*The Walker*— se unirían a esta nómina de protagonistas —Bickle, LeTour y Julian Kaye— en la que, de un modo más matizado, también podríamos encontrar a Oliver Yates —*El beso de la pantera*— Wade Whitehouse —*Aflicción*— y el padre Merrin —*Dominion*—, entre otros. Miguel Ángel Huerta Floriano llega a referirse a la obra de Schrader como a una única película, “esa que cruza su trayectoria más significativa en una insistente marca de estilo, rasgo audaz de autoría que hace del eterno retorno su elemento básico” (2008: 110).

No sería imprudente considerar al camello supersticioso y ex-adicto de *Posibilidad de escape* como la quintaesencia de la creación schraderiana: imaginado con las facciones de Willem Dafoe en la madurez estilística del director tras quince años de carrera y ocho películas en su haber, LeTour nos guía en este regreso plenamente

consciente al territorio de *Taxi driver*, una nueva deconstrucción genérica en la que “se revela un doble movimiento espiritual: descenso a los infiernos y resurrección de la carne, Dante y san Pablo en la ciudad del pecado” (Losilla, 1995: 24).

Por un lado, la *Divina comedia*, Dante de la mano de Beatriz ascendiendo libre de pecado al Paraíso tras su paso por el Purgatorio y el Infierno. En la segunda escena en la casa de Ann, Schrader detiene la cámara sobre un busto de Beatriz cuando John pasa a su lado. El plano de la escultura se mantiene en pantalla varios segundos, a pesar de que ya no hay nadie en el encuadre; lo que el protagonista aún no es capaz de advertir, que en Ann encontrará la fe, es apuntado por el cineasta apenas transcurridos diez minutos de metraje²⁷⁹. Ese plano de la escultura sirve de contrapeso en un relato fuertemente subjetivizado a través del punto de vista: son algunos objetos tratados casi como fetiches (busto, dinero, diario, cuadro, platos) los que al comienzo o en las colas de los planos, o al principio o al final de ciertas escenas, nos obligan a prestar atención a las cosas que rodean a LeTour pero que no necesariamente son miradas por él.

Por otro lado, san Pablo, “ideólogo” del cristianismo, otro caminante que extendió un mensaje universal —¿como quien reparte droga?— y en torno a cuya figura Schrader escribió el borrador de un guión que nunca llegó a materializarse debido a la negativa acogida de *La última tentación de Cristo*. Ante la imposibilidad de titular el filme con el oficio del protagonista, como *Taxi driver*, *American Gigolo* o la posterior *The Walker*, Schrader se inspiró en una frase de san Pablo que le llevó a emplear significativamente el término *light sleeper* (en inglés, una persona con problemas de insomnio); “He aquí, os digo un misterio: No todos dormiremos; pero todos seremos transformados” (1 Cor 15, 51)²⁸⁰:

“Esta idea me gustaba: el cambio se opera a través de la angustia, la lucha, el sueño agitado.

El misterio del cambio es el de la gracia y el azar. El concepto de la oportunidad de cambio

²⁷⁹ El amor Dante-Beatriz ya había sido utilizado como metáfora de la relación entre dos personajes de manera más explícita por Schrader en *El beso de la pantera*: el empleado del zoo, Oliver, escuchaba versos recitados de la *Divina comedia* en su walkman antes de encontrarse con Irena, quien sería su amor imposible mujer-pantera (en realidad, el gran giro de la película era el de convertir en posible aquel amor fatal).

²⁸⁰ Para conservar, en español, el mismo sentido en el que Schrader cita a san Pablo hay que acudir a la Biblia Reina Valera (RVR1960; RVR1977) antes que a la mayoría de traducciones que sustituyen el metafórico “dormiremos” por el más explícito “moriremos”, como ocurre con la de la Nueva Biblia de Jerusalén (1999) que venimos empleando: “¡Mirad! Os revelo un misterio: No moriremos todos, más todos seremos transformados”.

que se le concede a un vendedor de droga coincidía con el concepto de la gracia en el caso de un pecador” (en Losilla y Hurtado, 1995: 33).

Estas dos vertientes, ese doble movimiento espiritual, confluye en la dinámica del perdón y la gracia. Y para expresar en imágenes esa deuda con lo absolutamente Otro, Schrader utiliza algunos mecanismos cinematográficos aprendidos de Robert Bresson, el que fuera maestro del estilo trascendental, cuyo desarrollo teórico llevó a cabo el propio Schrader (2008). Se reconoce la influencia, por ejemplo, en la citada fijación por superficies y objetos, en la utilización recurrente de la *voice over* sobre un diario y en el uso metafórico de la cárcel en la escena que clausura el relato.

En el final de *Pickpocket*, Michel, el carterista encerrado en prisión, juntaba a través de las rejas sus manos con las de Jeanne al tiempo que le decía: “Qué extraño camino he tenido que recorrer para llegar hasta ti”. En *Posibilidad de escape* es Ann quien dice algo similar —“es extraño cómo funcionan las cosas”— mientras que la sala de visitas de la cárcel permite un mayor contacto físico: sentados en la misma mesa, el rostro de John puede descansar sobre las manos de Ann. Esta cita literal había sido “ensayada” previamente por el norteamericano en *American Gigolo*, en la que un cristal separaba el rostro de Julian (Richard Gere) de las manos de su visita, Michelle (Lauren Hutton); “Me ha llevado tanto tiempo llegar hasta ti”, susurraba entonces él.

Ese encuentro dentro de los muros de la prisión, imagen metafórica de la dicotomía cuerpo/alma y confinamiento/libertad, sirve en estas películas para expresar un confinamiento del cuerpo como una libertad del alma. La libertad del alma es aquí entendida en el sentido bressoniano, jansenista: como el reconocimiento y la aceptación de la gracia divina. El personaje protagonista reconoce en su interlocutor la gracia divina y es confortado por ella: sus anteriores vivencias adquieren así un significado (el principal enunciado religioso acerca de la predestinación: todo ocurre por algo, o los caminos del Señor son inescrutables).

Sin embargo, Schrader no emplea con idénticos fines el resto de “ganancias” trascendentales a las que recurre. Su fijación por los objetos, más que crear un orden de lo cotidiano que poder ir progresivamente dinamitando, contribuye a crear cierto estado de confusión que envuelve al protagonista. También envuelve al protagonista la reiterada utilización de espejos que duplican a sus interlocutores, como en el momento

en el que Marianne se despide de John tras haber mantenido relaciones con él —un pequeño espejo devuelve el rostro de La encajera en el mismo plano desde el que ella le habla— o cuando Teresa lee su fortuna por última vez —otro espejo devuelve a la espalda de John el rostro de la psíquica. Como señala George Kouvaros, la cámara parece saber algo que LeTour sólo alcanza a intuir: “it will have to make its own way through a world that, little by little, is pulling away and leaving us behind”²⁸¹ (2008: 96). En este aspecto, los movimientos de cámara, la concepción de la puesta en escena, debe más a Antonioni que a Bresson; el director de fotografía, Ed Lachman, citó como fuente de inspiración *La noche* (*La Notte*, 1961), *El Eclipse* (*L’eclisse*, 1962) y *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964), y Kouvaros aprecia en las películas del italiano y en *Posibilidad de escape* esa idea común de “distracción productiva” sobre los objetos que ocupan el entorno de los personajes (*idem*).

En lo que se refiere a la *voice over* y al diario, las diferencias entre el uso que le dan Bresson y Schrader son todavía más evidentes. Con ella el primero trabajaba un distanciamiento emocional que creaba una atmósfera redundante e introspectiva (voces monótonas, inexpresivas, que, por lo general, no aportan ninguna información a lo que se muestra). El segundo, por el contrario, la emplea de modo más clásico, favoreciendo la construcción psicológica del personaje que Bresson impedía: “Un colega me dijo que cuando un camello empieza a escribir un diario es que le ha llegado la hora de retirarse... Después de eso, empecé a escribir uno”, cuenta LeTour durante los créditos iniciales de la película. La introspección del relato tiene entonces un carácter esencialmente dramático, vinculándose más a la tormentosa personalidad del protagonista que al misterio incognoscible de la gracia.

Algo parecido sucedía en el cine negro, en el que un buen número de historias eran narradas o introducidas en primera persona, casi a modo de “confesión”, por el protagonista. A principios de los setenta, Schrader publicó un ensayo sobre el *film noir* en el que recogía lo que para él era su tema distintivo:

“[A] passion for the past and present, but also a fear of the future. The *noir* hero dreads to look ahead, but instead tries to survive by the day, and if unsuccessful at that, he retreats to

²⁸¹ “tendrá que recorrer su propio camino a través de un mundo que, poco a poco, se aleja dejándonos atrás”.

the past. Thus *film noir*'s techniques emphasize loss, nostalgia, lack of clear priorities, insecurity; then submerge these self-doubts in mannerism and style"²⁸² (1972: 11).

LeTour, en su vida marginal y en su carga sentimental —su vivencia del presente está condicionada por un fuerte apego al pasado y un temor similar al futuro (Marianne como su paraíso perdido, y el retiro de Ann, la necesidad del cambio, como detonante de su ansiedad)— es un personaje de cine negro. Schrader también señalaba en aquel ensayo una serie de rasgos y recursos estilísticos que son igualmente convocados en *Posibilidad de escape*: la predominancia de escenas nocturnas, el gusto expresionista por líneas oblicuas y verticales, la preferencia por la tensión en la composición sobre la acción física, las sombras en las que se mueven los actores y la lluvia. Así, entre el estilo trascendental y el estilo *noir*, la película avanza apoyándose en los personajes y en los escenarios antes que en la intriga. Sin poder caer bajo ninguna de estas etiquetas porque la psicología *noir* atempera decisivamente la austeridad bressoniana y el simbolismo religioso desplaza el conflicto criminal²⁸³.

2.5.1. De los que aceptan la Gracia

En *Posibilidad de escape* no hay un rótulo que advierta al espectador de que lo que verá a continuación no es un filme “de estilo policíaco” sino la historia de dos almas destinadas a encontrarse, como sucedía en *Pickpocket*. Schrader, que se siente cómodo con las tensiones que generan las falsas expectativas, no hace uso de rótulo alguno; sin embargo, esto no quiere decir que no avise a su público, que no deje caer desde el comienzo pistas de que su película de estilo policíaco (*noir*) se revelará finalmente como historia religiosa y no como la historia de un crimen.

El “World’s on fire” de Michael Been acompaña un travelling de la cámara sobre el pavimento urbano que concluye al elevarse para mostrar un cruce de calles bastante transitado y fundirse en el rostro de John LeTour-Willem Dafoe dentro de un vehículo,

²⁸² “[Una] pasión por el pasado y por el presente, pero también un miedo al futuro. El héroe *noir* teme mirar hacia delante, y en vez de eso intenta sobrevivir día a día, y si en eso no tiene éxito, se retira al pasado. Por lo tanto las técnicas del *film noir* enfatizan la pérdida, la nostalgia, la falta de prioridades claras, la inseguridad; entonces sumerge todas esas dudas en el manierismo y el estilo”.

²⁸³ Carlos Losilla sostiene que en *Posibilidad de escape* “la aniquilación de los condicionantes genéricos [respecto al *film noir*] resulta absoluta y totalmente evidente” (1995: 24).

iluminado con el juego de luces y sombras que la noche en la ciudad permite²⁸⁴. Los créditos se suceden mientras este personaje observa Nueva York a través del cristal. La alusión al comienzo de *Taxi driver* nos invita inmediatamente a preguntar si estamos ante Travis Bickle; pero la respuesta, también inmediata, es negativa. LeTour, de al menos diez años más, viaja en el asiento de atrás de un coche conducido por un chófer y su mirada no es de odio ni de ira, es de hastío: no ve chulos, ni prostitutas, ni delincuentes, ve montones de basura esparcidos por las aceras. Su voz nos informa de que es el Día del Trabajo y de que hay una huelga de los servicios limpieza, pero él no libra: es un traficante con una controlada cartera de clientes (alguien que Travis detestaría, alguien que nunca sería).

La canción que sustituye en los créditos a la partitura de Bernard Herrmann regresa a los ambientes melancólicos pero esta vez éstos no están atravesados por la crispación, sino que la voz grave de Michael Been —líder y vocalista de la banda *new wave* The Call— nos instala en un estado de pesadumbre y desazón. Además, el hecho de que la música no sea instrumental le permite al director reforzar la narración de las imágenes con una narración extradiegética²⁸⁵; lo interesante es que ambas narraciones son igualmente vagas, ambas están más orientadas hacia el estado de ánimo del personaje que hacia la acción:

“What I was after was another voice for this character, a romantic voice. He has his dialogue voice and he has his diary voice, but because he is essentially cut off and a loner. I wanted to get another way into him. I’d toyed around in the past [...] with having a kind of ballad structure, where you have a singer who is sort of telling a tale behind your back, which is like the tale you’re seeing”²⁸⁶ (Smith, 1992: 51).

²⁸⁴ El plano inicial es en gran medida una reacción contra el cliché —del que también *Taxi driver* y *Teniente corrupto* escapaban— de comenzar una película “neoyorquina” con una toma aérea desde un helicóptero que se desplaza sobre los rascacielos, como si fuera el ojo de Dios. Schrader se expresaba en estos términos en una entrevista: “This is not the eye of God. This is someone just looking at the road. I wanted the absolute opposite of that helicopter shot. Just looking at pavement, and looking at it, looking at it, waiting for something to happen. And just holding it and holding it until the audience says, What are they going to do, is the shot ever going to end? (Smith, 1992: 57).

²⁸⁵ Este uso de la banda sonora se sitúa en las antípodas del uso que le da el estilo trascendental. En la filmografía de Bresson se detecta un progresivo abandono de la música —en sus últimas películas sólo permitiría la música si era de carácter diegético— y un rechazo directo a la idea de música de acompañamiento como refuerzo de la imagen (o viceversa).

²⁸⁶ “Lo que yo buscaba era otra voz para el personaje, una romántica. Está la voz del diálogo y la del diario, pero porque es un alguien desconectado y solitario. Quería conseguir otro camino hacia él. Había fantaseado en el pasado [...] con tener un tipo de estructura de balada, en la que tienes un cantante que está contando una especie de cuento detrás de ti, que es como el cuento que estás viendo”.

John realiza una primera venta, en el exterior de una tienda de discos; en un mundo en llamas, el protagonista confía en su suerte y en el destino, pero no por ello deja de sufrir, afligido por eventos del presente y del pasado, nos dice esa otra voz: “I trust my life to providence, I trust my soul to grace. But nothing takes away the pain, I can’t forget your face”²⁸⁷.

Concluidos los créditos y presentado LeTour, la siguiente secuencia explora directamente su mundo, empezando por la “central” en la que le esperan su jefa Ann y el socio gay de ésta, Robert (David Clennon). Esta breve escena forma parte de una secuencia más amplia que describe los entresijos del negocio y las buenas relaciones entre los tres personajes; más que compañeros son amigos o, incluso, una familia bien avenida —el tono doméstico de las escenas que comparten parecen confirmar a Ann como una figura materna (su oficina es su propia casa) y a Robert como un padre (poco amenazante en términos edípicos). Además, vemos planos de Nueva York atestado de basura en las ideas y venidas de John, le vemos a él escribir en su diario, en su espacioso, austero, casi vacío apartamento y también le vemos encontrarse con otro “distribuidor” (Sam Rockwell). El diálogo entre ambos traficantes completa parte de la información que ya teníamos e introduce el detalle de la trama criminal:

- El volumen de negocio de Ann, Robert y John es relativamente pequeño y sus clientes de clase media-alta.
- Ann tiene pensado retirarse (para montar una empresa de cosméticos, descubriremos en la siguiente escena).
- John no tiene ningún interés en sucederla como jefe; sus planes de futuro, bastante imprecisos, pasan por la industria musical.
- John es un ex-adicto (el motivo que esgrime para no querer ocupar el puesto de Ann es que se “engancharía otra vez”).
- Una *yuppie* ha muerto por una sobredosis y la policía anda buscando culpables entre los “camellos medianos”.

²⁸⁷ “Confío mi vida a la providencia, confío mi alma a la gracia. Pero nada se lleva el dolor, no puedo olvidar su rostro”.

Después pasamos al otro lado del negocio: los consumidores. Si un cliente tiene una “emergencia” y llama a Robert angustiado, LeTour se tiene que hacer cargo y acudir inmediatamente. Pero esta disponibilidad incluye la protección, el cuidado e incluso el consuelo. Al primer cliente, Eddie (Paul Jabara), el protagonista se niega a venderle toda la droga que pide y en vez de eso le tranquiliza y le “receta” unos sedantes; al segundo le escucha fingiendo interés: al tiempo que consume cocaína, un joven en calzoncillos (David Spade) aburre a su interlocutor con el que, remarca, es el argumento ontológico de Anselmo —la idea de Dios implica la existencia de Dios— y con sus disquisiciones teológicas —si la idea de Dios está implantada por Dios, “entonces ¿cuál es el sentido del pensamiento humano? No la fe, el pensamiento...”. John, que se confiesa ante nosotros, tiene algo de sacerdote-confesor respecto a sus clientes: “Crean que a un camello se le puede contar todo, cosas que nunca contarían a otra persona”.

Curiosamente, algunos críticos, además de achacar a la película la frialdad y aspereza con la que siempre se ha intentado menospreciar toda obra de Schrader, quisieron ver en la humanidad del protagonista un handicap insalvable:

“[*Light Sleeper*] manages to be simultaneously uninflected and melodramatic, its narrative prompting neither intellectual nor emotional response. John is full of quirks (he keeps a journal) and wisdom (heard as narration on the soundtrack) that bend the mind. “When a dealer keeps a diary, it’s time to quit”, he confides at one point. It might also be time to quit when a dealer starts recommending rehab centers, but he doesn’t think of that”²⁸⁸ (Canby, 1992).

Lo que el entonces crítico jefe del *The New York Times*, Vincent Canby, no quiso ver fue que precisamente *Posibilidad de escape* se construye sobre las contradicciones, tanto internas como externas, del personaje. Y, por supuesto, John LeTour es auténtico como camello (Schrader tomó prestadas varias características, como la espiritualidad *new age* o la superstición, de tres traficantes distintos a los que conocía; Dafoe acompañó a otro en varias “transacciones” para observar los detalles de su relación con

²⁸⁸ “[*Posibilidad de escape*] se las arregla para ser a la vez monótona y melodramática, su narrativa no provoca ninguna respuesta intelectual ni emocional. John está lleno de rarezas (guarda un diario) y de sabiduría (según la banda sonora) difíciles de entender. “Cuando un traficante guarda un diario, es tiempo de dejarlo”, confiesa en un punto. Puede que también sea el momento de dejarlo cuando un traficante comienza a recomendar centros de rehabilitación, pero no piensa en ello”.

el comprador²⁸⁹) pero también es producto de la mentalidad creativa del director y guionista, y como tal es un vehículo artístico y expresivo antes que un simulacro. LeTour, como tantos otros personajes de Schrader, “sufre una dicotomía entre su deseo de perfección y la angustia que le produce no alcanzarla” (Huerta Floriano, 2008: 73).

Pero, ¿cabría decir entre su deseo del bien y su dependencia del mal? Travis Bickle y John LeTour sufren insomnio, viven en la noche y sus ocupaciones les obligan a mantenerse siempre en estado de alerta —uno recorre los rincones más peligrosos de la ciudad, el otro se mueve al margen de la ley. Uno necesita alimentar su odio para constituirse como “el hombre solitario de Dios” y el otro necesita su trabajo, conservar el *statu quo* en el que se desenvuelve con soltura como empleado de Ann, para seguir “limpio”. Ninguno cae en la cuenta —John lo hará en el epílogo— de su profunda dependencia del mal: la violencia que Travis repugna es la violencia que le define; el mal del que quiere escapar John es el mal que propaga. Sus deseos de pureza contrastan fatalmente con el sucio ambiente en el que les vemos moverse.

El anuncio de Ann, su retiro, es una amenaza que sólo se convierte en una verdadera oportunidad de cambio cuando John se encuentra con Marianne (Dana Delany). Los sueños de la industria del espectáculo (la interpretación, la música) no son más que formas de engañarse pero Marianne es verdad y por ello trastocará realmente su vida. La primera vez la ve en una calle, bajo la lluvia, y le pide a su chófer que se detenga a recogerla. La conversación entre ambos es corta, como el trayecto compartido, y la ilusión de él contrasta con los celos de ella. Ambos fueron drogadictos, ambos están rehabilitados, ambos tuvieron un pasado común, pero ahora ella no quiere saber nada de él (al menos mientras siga traficando). En la siguiente escena, el protagonista contempla antiguos álbumes de fotos, los restos de su relación amorosa, mientras la voz de Been ahonda en su sentimiento —“Can I face the endless days? Can I face the night, without you?”²⁹⁰.

John está abocado al cambio, las dos mujeres de su vida (presente, Ann, y pasado, Marianne) le sitúan en la encrucijada: ¿cómo afrontar el futuro? En busca de ayuda, LeTour acude a otra mujer, Teresa Aranow (Mary Beth Hurt), una psíquica que le

²⁸⁹ Dafoe recuerda en los comentarios disponibles en la edición DVD británica que durante el proceso de investigación para el personaje, junto al traficante real, vivió extraños momentos al ser reconocido por algunos de los consumidores.

²⁹⁰ “¿Puede hacer frente a los días interminables? ¿Puedo hacer frente a la noche, sin ti?”.

advierde de que una mujer muy cercana a él le traicionará. LeTour vive agobiado por el tiempo (acaba de cumplir cuarenta años) y su preocupación se deriva hacia su aura: “¿Qué hay a mi alrededor? ¿Está oscuro? ¿Me ha abandonado la suerte?”.

A continuación, una escena nos muestra a Ann contando dinero con la ayuda de un amigo judío ortodoxo y discutiendo porcentajes, mientras John recoge su “sueldo”. Lo que a primera vista es una caída en el estereotipo grosero (y más teniendo en cuenta que el personaje no volverá a aparecer), sirve para contraponer dos vivencias religiosas: la espiritualidad *new age* del protagonista, cómoda y supersticiosa, con una religiosidad desarrollada, casi científica en el orden (la máquina que cuenta los billetes, la vestimenta judía) que, permitiendo cierta contemporización, impide algunas prácticas (este personaje puede ser amigo de Ann pero jamás entrará en negocios con ella)²⁹¹. La escena también ofrece una respuesta tentativa a la predicción de Teresa: ¿quién puede ser la mujer que traicione a John si no Ann, la jefa que le va a “despedir”, la amiga que ni siquiera le ha preguntado si querría pasarse con ella a la empresa de cosméticos? John, no obstante, acepta entusiasmado su invitación para comer al día siguiente; pero ahora debe irse a otra “emergencia”, esta vez en un hospital.

En una sala de espera, John le da a Tis unos calmantes; este cliente rico y arrogante está nervioso porque una chica con la que estaba ha tenido que ser ingresada con una sobredosis y la policía le hará preguntas. Después, por los pasillos del hospital, John se tropieza con Randi (Jane Adams) la hermana de Marianne, y con la propia Marianne: su madre está gravemente enferma²⁹². “Los detalles abren la puerta” y por eso no quiere saber nada de él, le confiesa Marianne a John en la cafetería del hospital; él recuerda lo bueno, pero ella no ha olvidado lo malo. Él aún lleva un anillo que ella le regaló; ella no quiere guardar nada de aquello (“Una memoria práctica es un don de Dios”).

En el momento más tenso del diálogo, con el rostro de Marianne ocupando todo el primer plano tras haber rememorado el pasado, un salto de eje nos aleja de la conversación e interpone un pilar entre ambos, una columna bien visible de la cafetería

²⁹¹ Por otra parte, cabe resaltar que el feminismo *new age* también contrasta con el machismo ortodoxo. Mientras que LeTour está rodeado de mujeres y, en cierto modo, se “somete” a ellas —Ann es su jefa y él cumple sus órdenes, Marianne fue su pareja y su intento de volver a estar con ella pasa por cambiar, Teresa es su guía y como tal le orienta—, el otro personaje sólo puede recomendar a su amiga que abandone su negocio y busque un hombre.

²⁹² En *Pickpocket* era la madre del protagonista quien enfermaba y moría, y a ella le enviaba Michel dinero de sus robos, mientras que aquí John envía dinero a su hermana.

que actúa como una barrera que les separa físicamente mientras hablan. John intenta convencerla de que cambiará de vida, de que junto a ella podría hacerlo, pero ella zanja la charla. Michael Been toma otra vez la palabra y su música acompaña el fundido que completa la transición entre el hospital y la vuelta al trabajo nocturno; aquí la canción no enfatiza únicamente la nostalgia, sino que intenta revelar lo que ese encuentro ha podido despertar en el personaje, como señala Jason Ambrosiano (1998), una nueva esperanza, una nueva voluntad. Significativamente escribirá LeTour en su siguiente línea de diario, con el tema de Been aún al fondo²⁹³: “Siempre puedo encontrar otra forma de ganarme la vida”.

Esta escena, además, ha conectado en un mismo lugar a Tis y a Marianne; luego, ella morirá en extrañas circunstancias tras volver a consumir en el apartamento de él (¿ha saltado al vacío? ¿Ha sido empujada?) y John intentará que la implicación de su cliente sea investigada a fondo (estos hechos son los que desembocan en la secuencia de la “matanza”). Aunque el espectador no pueda imaginarse aún nada de esto, lo cierto es que el segundo encuentro casual John-Marianne ya le exige una pequeña suspensión de su juicio lógico, al desplazar todavía más la narrativa causal del relato policíaco o criminal en favor de una sucesión azarosa de acontecimientos que singulariza al individuo: de nuevo, el personaje y no la trama. Esto no significa que en el relato policíaco todo sea causalidad y nada casualidad, sino que el policíaco convencional trata, por así decirlo, de borrar las huellas de la casualidad bajo la apariencia de causalidad, mientras que *Posibilidad de escape* rastrea abiertamente esas huellas: “¿Cuál es la probabilidad de encontrarte a una persona que no ves hace años, dos veces en dos días?”, pregunta LeTour a Ann en el restaurante francés en el que se han citado para comer.

Antes de esa pregunta hemos visto más travellings de seguimiento sobre el personaje; más intercambios con sus clientes; más reflexiones escritas en el diario, algunas comprensibles en su relación con la historia y otras más misteriosas, como

²⁹³ Reproducimos un fragmento de la canción, disponible en su totalidad en el artículo de Ambrosiano, quien hace un notable análisis de la misma en relación a la trama: “A million stars were circling in the world above my head. / As I drifted back in memory to all the things we said. / Turning my attention to the pain that I denied, / It was never my intention, to ever say goodbye. / Maybe I could have changed, if only wisdom courted me, / and not this fear and shame. / The ties that bind and bless the soul, that bind me up in chains, / Your love cuts through my weakened heart and memories twist the blade / I thought of you and nothing more; I needed nothing else. / I cried the day you left me. / I never should have allowed myself to feel this way”.

pertenecientes a una esfera de la intimidad del protagonista inaccesible para el público (esas listas en una de las páginas: “People who’s eyes don’t match” y “Left-handed people”); le hemos visto meter dinero en un sobre con el nombre de Linda Wichel como destinataria (si esto no forma parte del dominio inexplicable del protagonista es porque luego sabremos que se trata de su hermana, cuando John, ante la proximidad de la muerte, le pide a Ann que se ocupe de ella); y le hemos visto sufrir de insomnio (con una sucesión de planos cenitales que se fundían cada uno con una postura distinta de John en la cama hasta que ésta quedaba vacía).

La cita para comer con Ann indaga visualmente en el ambiente esquizoide de John: de la calle inundada de basura en la que echa la carta al buzón hasta el interior del restaurante de lujo (la exquisitez de la comida, el vestuario). Hay en la imagen una tensión, del mismo modo que en la mente de John existe una tensión entre lo que desea y lo que hace, como hemos dicho antes —tampoco es ésta una repentina concesión moralista a la audiencia, era el propio John quien admitía al principio la fuerza de esa tensión (“Un colega me dijo que cuando un camello empieza a escribir un diario es que le ha llegado la hora de retirarse... Después de eso, empecé a escribir uno”). Pero sobre todo, la cita sirve para definir mejor a Ann, que tendrá un papel esencial al final de la película: ella también está preocupada por el futuro, también sufre ansiedad frente al cambio y también necesita a alguien que le ayude, que le apoye en su decisión. John es su amigo fiel: “Si me necesitas, llámame. Escribe una carta, cuéntaselo a un borracho. Allí estaré”.

Una segunda visita de John al hospital, a la habitación de la madre moribunda, se saldará con un nuevo encuentro entre él y Marianne. En la habitación de hotel en la que mantienen relaciones sexuales ya no hay muro que les separe, pero sí presencias casi “mágicas” a su alrededor: un plano cenital cae girando lentamente sobre la cama en la que los dos están arrodillados, besándose y completamente desnudos, dejando ver tras ellos una inmensa reproducción de *La encajera* de Vermeer (¿una posible imagen del destino como una red entretejida?). La explicitud sexual del diálogo (“Eso sí que es una erección”; “Estoy mojada”) que se vincula al insatisfactorio pasado sexual (“¿Alguna vez has hecho el amor sin estar colocada?”) contrasta con la más clásica representación romántica (la marcada iluminación del atardecer, la música instrumental) pero una

elipsis, en cualquier caso, oculta el acto de cara a los espectadores²⁹⁴. La cama esta vacía y ellos abrazados en el suelo, aunque Marianne no tarda mucho en levantarse para vestirse. Iluminados ahora con el verde neón de la noche que se filtra por la ventana de la habitación, mantienen otra conversación —según Marianne, será la última.

John llega tarde a su trabajo, Ann le abronca; Tis necesita de sus servicios en el interior de una discoteca pero la transacción no puede completarse porque un policía de incógnito les está espiando. A tenor de lo que escribe en su diario, John está encajando las piezas de su puzzle: “Siento que mi vida está dando un giro. Todo lo que necesitaba era una dirección. Día tras día vas a la deriva, los años pasan, y se produce un cambio. Soy capaz de cambiar. Puedo ser una buena persona”. Compárese con lo que Travis escribía en su diario antes de comprar varias armas: “Mi vida ha dado otro giro. Los días se suceden con regularidad, uno tras otro. Todos los días son iguales, en una larga e interminable cadena. Y luego, de repente, hay un cambio”. Travis se tenía a sí mismo por una buena persona mientras que John no; el primero sentía que la dirección que debía tomar era la del justiciero o vigilante que defiende un orden contra los malvados, mientras que el segundo, sabiéndose o creyéndose de estos últimos, siente que debe dejar de serlo y para ello sólo puede confiar en el amor. En una conmovedora escena (la mejor demostración de que el cine de Schrader no es frío y distante) John se pasa la noche pegado a un radiocasete oyendo una y otra vez el mensaje que una mujer ha grabado para el servicio de contestador de su hotel: una y otra vez, la voz de Marianne Jost repitiendo su nombre²⁹⁵.

La ironía está, por supuesto, en que ambos se equivocan de dirección. Marianne no es la gracia para LeTour y, de hecho, trata desesperadamente de huir de él. Su madre murió cuando estaban en aquella habitación de hotel y ahora no puede evitar culpabilizarle: “Cada vez que apareces en mi vida ocurre algo horrible”, le grita en las exequias de la difunta al tiempo que le golpea. Randi le recomienda que se marche; y en

²⁹⁴ Miguel Ángel Huerta Floriano refiere un “erotismo elegante, algo mórbido por timorato” a la mayoría de escenas sexuales de las películas del norteamericano: “Así, parece que la mirada del director se siente atraída por el acto amoroso, aunque haya un pudor que evite contemplarlo con descaro” (2008: 64).

²⁹⁵ Este apellido puede verse como un guiño más a Bresson: Jost era el nombre del compañero de celda de Fontaine en *Un condenado a muerte se ha escapado*, otra representación de la gracia (recordemos que si no le hubiera aceptado en su huida, Fontaine no hubiera podido escapar).

ese momento a él ya le está acosando un detective de homicidios, Bill Guidone (Robert Cicchini), por la muerte de la joven yuppie²⁹⁶.

El débil equilibrio psicológico de LeTour está a punto de quebrarse; no quiere nada de Ann —“¡Me vas a abandonar!”— e incluso manda por la fuerza a uno de sus clientes, Eddie, a un centro de desintoxicación. Tis también necesita droga, esta vez en su lujoso apartamento de Grace Towers, y lo que allí ocurre precipita la sucesión de acontecimientos del final: Marianne, sale de una habitación, colocada, y se oculta en otra ante la aterrada mirada de John, que no sabía que Tis y ella se conociesen. Confuso, se marcha del lugar para proseguir su recorrido nocturno pero cuando está a punto de entrar en su coche un ruido seco y los gritos de los viandantes a su espalda le detienen. Un cuerpo ha caído. La casualidad, esta vez, ha sido trágica: es el cadáver de Marianne el que yace en el suelo. “Fall from Grace” es el socorrido titular de la prensa sensacionalista y la explicación, suicidio (no había nadie más en el apartamento, se escucha en la radio). Después, John:

- acude a Teresa. Ella “ve” una muerte, que no ha sido un accidente, y peligro a su alrededor, aunque también le tranquiliza asegurándole que la suerte no se le ha acabado;
- llama a Guidone para ponerle sobre la pista de Tis;
- se compra una pistola;
- se presenta en el funeral de Marianne e intenta consolar a Randi, confirmando además que ambas conocían a Tis.

Sin Marianne, John ha perdido su dirección. Ha tirado su anillo al callejón al que da la ventana de su apartamento, convirtiéndolo en parte de la basura que inunda la ciudad. ¿Es qué ha sido Marianne la mujer que, sin ni siquiera saberlo, le ha traicionado? Ahora

²⁹⁶ La escena de la confrontación entre el policía y el criminal, en el exterior de una lavandería, comienza con un sardónico homenaje a *Taxi driver* —“¿Tú me estás mirando a mí? Are you talking to me?”, le dice una mujer hispana a John— y acaba siendo un comentario a la escena de *American Gigolo* en la que Julian se encaraba, mientras le limpiaban los zapatos, con el detective Sunday (Hector Elizondo); había también una escena similar en *Pickpocket*, cuyo diálogo provenía a su vez de Dostoievski. En las películas anteriores, los personajes se rebelaban contra los policías que les perseguían empleando el mismo argumento que esgrimía Raskólnikov en *Crimen y castigo*: “algunas personas están por encima de la ley”. Aquí LeTour quiere situarse por encima de la ley —“Mi padre es socio de un importante bufete de abogados”— pero es Guidone quien lo hace de modo efectivo —haciendo uso de la fuerza contra el sospechoso, golpeándole.

sólo se dirige hacia la nada, hacia la muerte, y por eso compra una pistola (¿la quiere utilizar realmente? ¿Es sólo para protegerse?). De nuevo, “el mundo en llamas”. Tis no tarda en pedir más droga, haciendo hincapié en que sea LeTour quien se la entregue. Intuyendo que su cliente ha descubierto que ha contactado con un policía, John pide a Ann que le acompañe. John pasa por su apartamento, coge la pistola, se perfuma, se prepara para lo peor²⁹⁷ y entra junto a su jefa en el hotel en el que comenzábamos nuestro análisis.

El protagonista no ha tenido que tramar su venganza de forma detallada; ha dispuesto los elementos para la confrontación y, simplemente, no la ha rehuido. Tampoco rehuye las consecuencias de sus actos: no es ningún héroe, es un criminal que merece ir a la cárcel. Pero, ¿hasta que punto esa violencia, esa matanza, era necesaria para redimir al personaje? En los comentarios de la edición DVD británica de la película, Schrader explicaba que para él la importancia de la escena no residía en la trama —en el tiroteo que vemos, en la oscura y posiblemente equivocada venganza (¿es que acaso tenemos alguna certeza de que la muerte de Marianne no fuera un suicidio, o incluso un accidente?)— sino en el efecto catártico de esa violencia como definitiva explosión de todas las tensiones de la vida interior del personaje. De ahí que tratase de dar preponderancia a la voz de Michael Been sobre la imagen, en una canción sobre el destino con referencias místicas y religiosas²⁹⁸ que además preparase al espectador para el epílogo.

Ann, que había intentado evitar lo inevitable en aquella habitación de hotel, es quien sigue al lado de John en este epílogo, visitándole en la cárcel. No sería descabellado contraponer ya las dos figuras femeninas hacia las que se dirigía Travis Bickle en *Taxi driver* con las dos figuras femeninas hacia las que se dirige LeTour. Iris era para Travis, en palabras de José Enrique Monterde (2000: 182), un ideal en medio de una realidad insoportable, como lo es Marianne para John —aunque en este caso más referido a un

²⁹⁷ Las últimas acciones de LeTour en su apartamento —éstas y las de la escena previa en la que tiraba el anillo de Marianne por la ventana y se perfumaba— conforman otra velada referencia al ritual purificador previo a la venganza de Travis Bickle en *Taxi driver*.

²⁹⁸ El tema *Fate* se escucha cuando John y Ann entran en el hotel: “Ancient shadows cross / Wicked and divine / All that lives and breathes / All I leave behind / Now you stand alone / Distant thunder sounds / Now the dream has come / On this barren ground”; y vuelve a elevarse sobre la acción una vez que John realiza los primeros disparos: “Now the heart exposed / Each beloved face / Written in the stars / Love and death embrace / Staggered by the way / This confining dark / Watched your dreams burn down / Tears them from your heart. / Cries of silence rage / Now our lives collide / Where’s this magic place / Where sorrow dies”.

cierto paraíso edénico imaginado, anhelado, por el protagonista²⁹⁹— mientras que si Betsy era la realidad que sucumbe al peso de su ideal, Ann es la realidad “ganada” como ideal, metamorfoseada con éxito en un ideal.

Y es que las apariencias eran engañosas: ni figura materna ni traidora *femme fatale*, Ann continúa a su lado, ya como “legal” empresaria de cosméticos, y es quien recibe sus cartas. John se ha abierto a los demás a través de ella (ha cambiado el diario por las correspondencia), ha perdido su libertad, pero parece haber alcanzado algo mayor. “¿Hemos follado alguna vez?”, le pregunta el protagonista a la que fuera su jefa; “Es una de las cosas en las que pienso, una de las cosas que deseo con ilusión”. Ella sonríe —“yo también”— y dice la última línea de diálogo: “Es extraño cómo funcionan las cosas”. John coge la mano de Ann y la besa, cerrando al fin los ojos. Been canta la conclusión³⁰⁰, la cámara se acerca al rostro del preso y el plano se congela. La película ha terminado, aparecen los créditos.

No es en modo alguno gratuito que sea un plano congelado del rostro de Dafoe la última imagen de *Posibilidad de escape*. Él, con sus marcadas facciones y sus expresivos ojos azules, se ha convertido en imagen del misterio y guía en un extraño viaje redentor desde lo más específico hasta lo más universal; sujeto que alcanza la libertad entre rejas, al encontrarle un sentido a su existencia, al aceptar la gracia³⁰¹. A fin de cuentas, ha sido algo esencialmente incomprensible lo ilustrado en el abrupto desenlace: “No todos dormiremos; pero todos seremos transformados”. Y ha sido el rostro de Dafoe, el rostro de LeTour, el rostro de un camello atormentado y ex-adicto el que se ha ligado a esa transformación. Paul Schrader mencionaba en la citada entrevista con Gavin Smith posterior al estreno de la película que una de las metas que él como cineasta tenía era conseguir que su público se identificase con personajes con los que en

²⁹⁹ No obstante, también hay un anhelo por una vuelta a los orígenes, o al menos por preservarlos, en el deseo de Travis de devolver a esa niña a sus padres, al ambiente rural del que, como él, procede.

³⁰⁰ “All our eyes have seen, all our arms embrace / All that lives and breathes, each beloved face. / Standing at the door, the book is open wide / Now I seal my fate, now I step inside”.

³⁰¹ Merece la pena citar íntegro el último párrafo de la crítica que Desson Howe (1992) dedicó a la película en las páginas del *Washington Post*: “Little in this movie makes real sense; and characters (particularly Dafoe and Delany) seem to bump regularly into each other. But there’s something transcendently appealing between the lines. This is a film to be savored for its nuances rather than its story. Much of the film’s effect comes from the prune-skinned, horse-toothed beauty of Dafoe. A well-dressed lost boy in the big city, he is often amazing to watch. We return frequently to shots of him sitting in the back of the limousine on his eternal deliveries. The city lights striate his face. His driver sits wordless and expressionless in the foreground. That rueful music from Been floods your ears. If that stuff doesn’t give you a high, nothing else in this movie will”.

principio nunca se identificaría; conseguida esa identificación con un tipo “antipático” (alguien malvado, o alguien que hace algo malvado), una pequeña posibilidad de cambio se abre, una pequeña revelación se produce. Quizás las películas no cambien la vida de la gente pero puedan abrir esa pequeña ventana a la “gracia”; quizás baste con eso:

“The moment that door opens a crack is the moment they say, This drug delivery guy, his life isn’t that different from mine. The moment they admit that much, then you have opened them up. And what comes through the door after that, you can’t control, but at least you’ve got the door open. Movies don’t really change people’s lives, but they can open up people so that they can think about their lives and maybe even change them themselves —that’s what you’re trying to do”³⁰² (Smith, 1992: 52).

³⁰² “El momento en que esa puerta abre una grieta es el momento en el que dicen: este traficante, su vida no es tan diferente a la mía. En el momento en el que admiten tanto, entonces les has abierto a algo. Y lo que viene después a través de la puerta, no lo puedes encontrar, pero al menos tienes la puerta abierta. Las películas no cambian realmente la vida de las personas, pero sí pueden abrir a la gente de tal modo que puedan reflexionar sobre sus vidas y tal vez incluso cambiarse a sí mismos —eso es lo que estás tratando de hacer”.

3. La ciudad de Dios y la ciudad terrena

Leemos en el relato del Génesis que Caín, tras matar a su hermano Abel, emigró al país de Nod, al este del Edén, y allí fundó la primera ciudad (Gn 4, 9-17). Llamada como el hijo de Caín, Henoc es la primera ciudad que aparece en la Biblia y ni el judaísmo ni el cristianismo han conseguido desprenderse por completo del recelo que supuso esta vinculación originaria. Adán y Eva habían vivido en un jardín; Abel se había dedicado al pastoreo; el “homicidio de Abel parece simbolizar la destrucción de una idealizada sociedad pastoral por una civilización más compleja” (Jiménez, 2010: 129). Y la ciudad, como invención del hombre y no de Dios, es el “primer *artefacto*, el primer constructo al margen de la economía divina. Carece de función reparadora, sacrificial: transversalmente derivada del pecado, no asume la forma de la penitencia” (Lanceros, 2006: 81).

En los dos hijos de Adán y Eva, San Agustín encontró la imagen prototípica de las dos ciudades que habrían de atravesar entremezcladas la historia humana: “dos amores hicieron dos ciudades: el amor de sí mismo hasta el desprecio de Dios, la terrena; y el amor de Dios hasta el desprecio de sí, la celestial” (2010: 370-371). En ciudades como Roma y Babilonia, San Agustín vio el reino del pecado y de la perdición, en ellas identificó la estirpe de Caín, la infame descendencia de Sodoma y Gomorra. A ellas quiso oponer el ideal de la ciudad de Dios, el linaje de Abel, la comunidad de los verdaderos creyentes. Así, la ciudad celestial se debería a Dios y la ciudad terrena a los hombres; una guardaría la promesa de un destino eterno en los cielos, la otra llevaría en sí el germen de la guerra y estaría condenada al suplicio. Y, no obstante, los habitantes de la ciudad celestial, unidos en la Iglesia, tendrían que permanecer en este mundo como peregrinos en el tiempo hasta el momento del Reino de Dios.

Para el pensador cristiano fue relativamente fácil, en consonancia con el texto sagrado, nombrar ciudades terrenas, buscar ejemplos concretos de organizaciones humanas en las que se desafiara la palabra de Dios; pero hallar paradigmas antagónicos era bastante más complicado, quizás incluso contraproducente. Los hombres de fe como Abel no fundaron ciudades, a lo sumo sobrevivieron en ellas o, como Lot, sobrevivieron a ellas. La ciudad celestial (era de esperar) no goza de la materialidad de la ciudad terrena: hay quien puede pertenecer a la primera pero vivir, pese a todo, en la segunda.

El componente urbano de tres de las cinco películas analizadas hasta aquí es decisivo en la constitución de tramas y personajes. *Taxi driver*, *Posibilidad de escape* y *Teniente corrupto* fueron rodadas en localizaciones reales de la misma ciudad: Nueva York. Esa Nueva York resumaba crisis y conflictos en cada una de sus calles. Foco de repulsión y de atracción, la ciudad era “un enemigo voluptuoso”, tal como la definió Pauline Kael en su célebre crítica de la película de Scorsese. El ambiente hostil, de crímenes y degradación, de furia y delirio, en el que se movían el taxista, el traficante y el teniente parece reclamar su parentesco con los lugares de corrupción descritos en el siglo V por el padre de la Iglesia: Nueva York como moderna Babilonia. Además, si bien las historias de *Dogville* y de *El cuarto hombre* no transcurrían en grandes urbes, es incuestionable que los dos pueblos a los que llegan Grace y Gerard sí constituyen otras modernas alegorías de ese mal social, elocuentes muestras de la perversidad humana, ejemplos de lo que puede ocurrir dentro de comunidades más o menos aisladas. En buena medida, la historia de las cinco películas puede resumirse en términos agustinianos como la historia de cinco personajes que buscan su ciudad celestial dentro de una ciudad terrena.

Consideramos que en el grueso de las filmografías de Trier, de Verhoeven y, sobre todo, de los estadounidenses Schrader, Scorsese y Ferrara, también late una urbanidad maldita. El espacio cultural de Occidente recoge tanto la tradición bíblica judeo-cristiana de las ciudades malditas como la tradición greco-romana de ciudades necesarias (Lanceros, 2006: 82); mientras que en la primera existe una reserva hacia dicho tipo de organización social, la segunda hace de ellas espacio definitorio —el griego y el romano fueron “ciudadanos”. En este sentido, nos encontramos ante un cine más santo que cívico, más cristiano que griego.

Nueva York es una ciudad en crisis, la ciudad que mejor escenifica el paso de la ciudad moderna a la ciudad posmoderna. Es la ciudad que gracias a las obras de Scorsese y de Ferrara más presente está en este cine. Es verdad que, si atendemos al resto de filmografías, cabría también descomponer la ciudad “terrena-cinematográfica” en otros tipos de ciudades, como la ciudad espectáculo —ciudades ya decididamente posmodernas, ciudades del cuerpo y del juego, como Los Angeles de *Hardcore*, *Desenfocado* o *The Canyons* y Las Vegas de *Casino* y *Showgirls*—, la ciudad mística —ciudades en la que conviven con gran fuerza sensibilidades religiosas de distintas

épocas, como Nueva Orleans en *El beso de la pantera*, Venecia en *El placer de los extraños* y El Cairo y la Europa distópica de *El elemento del crimen*— y la ciudad futurista —la colonia marciana poblada por mutantes en *Desafío total*, la ciudad global e irreconocible de *New Rose Hotel* y, sobre todo, las ruinas del “viejo Detroit” sobre las que la todopoderosa compañía OCP quiere construir una nueva y utópica ciudad en *RoboCop*.

No obstante, cada una con sus peculiaridades, todas tienen en común su condición de ciudades corruptas, ciudades terrenas. Un análisis exhaustivo de la ciudad que más veces ha sido codificada como tal en este cine debería servir para desentrañar los elementos característicos o básicos de toda configuración cinematográfica de la ciudad terrena. Y aún antes de centrarnos en Nueva York, cabría señalar que la deuda más evidente que tiene cualquier ciudad terrena cinematográfica es con el cine negro. No es la única deuda —hemos visto ya cómo se producen curiosas asociaciones urbanas con otros géneros clásicos como el *western*, el cine de terror o incluso el cine bíblico— pero la génesis de la ciudad *noir* como ciudad terrena y su influencia en todo el cine posterior es incuestionable: la ciudad *noir* es “el espacio donde anidan el vicio, la corrupción, la venalidad y, en definitiva, todo el repertorio de males que el desarrollo del género atribuye a la sociedad contemporánea, contemplada por éste como un cuerpo colectivo agonizante” (Heredero y Santamarina, 1996: 231).

Por encima de cuestiones formales que ahora no es necesario precisar más que apelando a la quiebra del Modo de Representación Institucional (Burch), encontramos dos diferencias llamativas entre la ciudad del cine negro y la ciudad de, por ejemplo, *Teniente corrupto*. En primer lugar, el cine negro solía oponer a esa ciudad terrena —ciudad industrial o postindustrial— una ciudad celestial que fácilmente se identificaba con la naturaleza y con el mundo rural, mientras que este nuevo cine no establece oposiciones tan claras y externas a la ciudad. En segundo lugar, las nuevas ciudades no caen en la indeterminación territorial en la que caía constantemente el cine negro. Este se localizaba, utilizando una terminología de Jorge Gorostiza, en no-ciudades: “las vías urbanas del cine negro son casi intercambiables, aunque la película suceda en una u otra ciudad real, son sus sombras o sus elementos y no su configuración o la arquitectura que la limita” (Gorostiza, 2007: 130).

Estas nuevas ciudades son identificables y, ya se trate de Nueva York, de Las Vegas o de Nueva Orleans, los cineastas hacen un esfuerzo importante por transmitir lo que podríamos denominar una autenticidad localista; pero una autenticidad, veremos, construida en torno a los personajes —a los usos y costumbres, a los acentos, a los dialectos— en vez de en torno a los lugares representativos.

3.1. Nueva York o la ciudad en crisis

Jungla urbana, metrópoli inhospitalaria, apogeo de la civilización y, al mismo tiempo, epítome del caos y la frustración social: la ciudad en crisis es Nueva York. Desde los rascacielos que gobiernan el distrito financiero en Manhattan hasta las zonas más deprimidas y marginales del Bronx, la mayor aglomeración urbana estadounidense parece poder contenerlo todo. El vapor que emana de sus suelos producido por un peculiar sistema de calefacción sirve de metáfora ideal para una ciudad que, a causa de su frenética actividad, siempre está en plena ebullición: más que una ciudad, una máquina “infernal”.

Lugar cosmopolita por excelencia, tampoco hay mejor compendio de la humanidad que la geografía neoyorquina: aproximadamente 3 de los 8 millones de habitantes de sus cinco distritos —Bronx, Manhattan, Queens, Brooklyn y Staten Island— son extranjeros, mientras que algunos de sus barrios y rincones más emblemáticos, a la vez que representan distintas etnias, culturas y modos de vida, se han convertido en paisaje familiar para el espectador de cine —Harlem, Wall Street, Little Italy, Chinatown, SoHo, Central Park, Coney Island, etc.

En *Taxi driver*, *Teniente corrupto* y *Posibilidad de escape* los personajes deambulan por una Nueva York apocalíptica, en proceso de descomposición merced a la violencia y a la suciedad de sus calles. En *Taxi driver* se suceden los planos urbanos que, ya sea en primer o en último término, muestran algún tipo de violencia —transeúntes que se agreden e insultan, proxenetas que fuerzan a las prostitutas y hasta niños que lanzan huevos—, en *Teniente corrupto* son imágenes desaseadas —efectistas, aparentemente descuidadas— las que siguen al protagonista en su peripecia por ambientes marginales, y en *Posibilidad de escape* es, literalmente, basura —amontonada, justificada por la trama a causa de una huelga de los servicios de limpieza— lo que se cuele en cada

plano mientras el personaje principal va de una parte a otra de la ciudad entregando droga. Y es que tanto Martin Scorsese como Abel Ferrara y Paul Schrader eluden la imagen de postal, evitan el trillado plano de la Estatua de la Libertad y sitúan sus historias lejos de la mirada del turista; ruedan en localizaciones reales porque buscan autenticidad, pero la autenticidad que buscan nada tiene que ver con la de las guías de viajes. Ningún plano general, ningún plano aéreo que nos sitúe, el inicio de los tres films es significativo: los créditos comienzan a inscribirse sobre una nube de vapor, sobre un fondo blanco y sobre un plano que avanza por el pavimento para pasar rápidamente al interior del coche desde el que los protagonistas ven el mundo —y en el que viven (Bickle, LeTour) y mueren (el teniente).

Esta visión a pie de calle alumbra una ciudad de contrastes, sobre todo en la medida en la que esos contrastes potencian y expresan las contradicciones de los protagonistas; ni para un taxista ni para un policía ni para un traficante falta trabajo en Nueva York: el primero, alguien que siempre está acompañado, funciona como una alegoría de la soledad; el segundo, aquel que debe servir y proteger, se nos presenta como el más ruin de los criminales; y el último es un ex-adicto que se gana la vida gracias a las adicciones de otros cuando paradójicamente su alma y su destino son sus mayores preocupaciones.

No a fuerza de acoger la ciudad resulta acogedora; al contrario, la constante presencia de gente parece impedir que los sujetos se abran unos a otros. Travis Bickle permanece siempre encerrado en sí mismo y en su paranoia, mientras que John LeTour y el teniente corrupto sólo son capaces de empatizar, de “encontrarse” con alguien —esto es, de experimentar realmente la alteridad— en un espacio muy delimitado y constrictor, con un fuerte carácter simbólico y alejado del ajetreo urbano, en un santuario, una iglesia o una cárcel.

Richard Sennett dedicó el último capítulo de su tratado sobre las relaciones entre el cuerpo y la ciudad a Nueva York como máxima expresión de la ciudad contemporánea. Según él, el dilema al que nos enfrentamos en las grandes ciudades es el de que “el cuerpo individual que se mueve libremente carece de conciencia física de los demás seres humanos” (Sennett, 2003: 26). La imagen cinematográfica de Nueva York que nos disponemos a analizar ilustra bien esta individualista realidad urbana y realidad histórica. Nueva York fue concebida como una cuadrícula sin límites ni centro establecido; se construyó en el siglo XIX siguiendo los dictados del capitalismo

industrial y se extendió con la acción de los especuladores —en palabras de Sennett, la “absoluta uniformidad de las parcelas creadas por la cuadrícula de Nueva York significó que la tierra podía tratarse de la misma manera que el dinero” (*ibidem*: 383). Ya en el siglo XX, su estructura se supeditó al movimiento y a los coches; la ciudad internacional y multicultural por excelencia también se entregó a planificaciones urbanas orientadas a anular la diversidad y que ofrecían vías de escape —un formidable sistema de autopistas, colosales puentes— únicamente a aquellos que habían tenido éxito —aquellos con dinero suficiente para comprarse una casa o un automóvil.

Las personas van y vienen con rapidez, en vehículos que conectan el centro —los diversos centros— con la periferia —las diversas periferias; la “logística de la velocidad, sin embargo, separa el cuerpo de los espacios por los que se mueve” (*ibidem*: 389). La distancia entre unos y otros se ensancha: los espacios comunes retroceden en favor de los espacios privados, las experiencias comunes se abandonan progresivamente; son movimientos de separación individual los que configuran lo que durante siglos había sido por encima de todo un lugar de encuentro y un refugio colectivo, un “cruce de suertes” con los otros. El miedo a tocar es un signo decisivo en esta complicada historia urbana de convivencia y diversidad que demasiadas veces ha levantado una barrera insalvable entre pobres y privilegiados; plantea Sennett con un poso de amargura que quizás lo máximo que los neoyorquinos han logrado es “una voluntad de vivir con la diferencia, pero, al mismo tiempo, la negación de que ello implique un destino compartido” (*ibidem*: 394). Nosotros veremos cómo el cine afirma o niega este destino compartido.

Posibilidad de escape es la única película dirigida por Schrader que transcurre íntegramente en Nueva York³⁰³, pero *Teniente corrupto* y *Taxi driver* son sólo dos muestras de la fijación de Scorsese y Ferrara por la ciudad en la que nacieron: cada uno ha dirigido doce películas cuyas tramas se localizan en la Gran Manzana —de una obra compuesta por veintitrés (Scorsese) y diecinueve (Ferrara) largometrajes de ficción cinematográfica (es decir, sin contar ni cortometrajes, ni documentales, ni Tv-movies). El primero *¿Quién llama a mi puerta?*, *Malas calles*, *Taxi driver*, *New York, New York*, *Toro salvaje*, *El rey de la comedia*, *Jo*, *¡qué noche!*, *Uno de los nuestros*, *La edad de la*

³⁰³ Una parte de *Forever Mine* también transcurre en Nueva York.

inocencia, *Al límite*, *Gangs of New York* y *El lobo de Wall Street*. El segundo *El asesino del taladro*, *Ángel de venganza*, *Ciudad del crimen*, *China Girl*, *El rey de Nueva York*, *Teniente corrupto*, *The Addiction*, *El funeral*, *Un cuento de Navidad*, *Go Go Tales*, *4:44 Last Day on Earth* y *Welcome to N.Y.* Y podríamos ampliar esta última lista a quince películas si añadiésemos *Juego peligroso*, *Blackout* y *Mary*, pero éstas transcurren sólo parcialmente allí. Ferrara también ha dirigido los documentales *Chelsea on the Rocks* (2008) —sobre el hotel Chelsea, lugar de encuentro de músicos, artistas y escritores— y *Mulberry St.* (2010) —la histórica calle de Manhattan que atraviesa el barrio de Little Italy. Además, los dos han participado en proyectos colectivos y episódicos cuya acción tiene lugar en Nueva York: Scorsese junto a Woody Allen y Francis Ford Coppola en *Historias de Nueva York* y Ferrara junto a otros nueve cineastas en la producción televisiva *Historias del metro*.

Sin embargo, llama la atención el progresivo alejamiento de la urbe por parte de ambos cineastas. Entre *Gangs of New York* y *El lobo de Wall Street* Scorsese siguió los pasos del magnate Howard Hughes por los parajes californianos (*El aviador*), se instaló temporalmente en Boston, primero para escudriñar su mundo criminal (*Infiltrados*) y luego para dar cuerpo a una historia de terror psicológico dentro de un hospital psiquiátrico (*Shutter Island*), y dio el salto al viejo continente con un relato sobre los orígenes del cine destinado al público familiar (*La invención de Hugo*). Por parte de Ferrara, el alejamiento ha sido de distinto cariz; si bien desde *Un cuento de Navidad* ha seguido situando sus películas en Nueva York, lo cierto es que ha reducido al mínimo las localizaciones y los exteriores reales, encerrando a sus personajes en interiores e incluso permitiéndose rodar fuera de su ciudad: más que a Nueva York, el foco de las tribulaciones de los personajes en *Mary* se orientaba hacia Tierra Santa, y un estudio romano acogía el por otra parte tan neoyorquino club de striptease de *Go Go Tales*, mientras que *4:44 Last Day on Earth* y *Welcome to New York* transcurren en interiores —en un apartamento la primera, en un hotel, una cárcel y un piso de lujo, la segunda.

Más destacable aún es el hecho de que las últimas cinco películas de Scorsese sitas en Nueva York recreen épocas pasadas: *El lobo de Wall Street* los años ochenta, *Gangs of New York* y *La edad de la inocencia* la segunda mitad del siglo XIX, *Uno de los nuestros* de finales de los cincuenta hasta los ochenta y *Al límite*, estrenada en 1999, transcurría a principios de los noventa. Abel Ferrara también había situado su última

gran película urbana, *Un cuento de Navidad*, en 1993, mientras que su aproximación inmediatamente anterior a la ciudad pasaba asimismo por un filtro histórico: el de los años treinta en los que tiene lugar *El funeral*.

Lejos de la mirada del turista, pues, pero igualmente lejos de cualquier mirada actual. La Nueva York que les interesa es fundamentalmente la Nueva York de las mafias, de la violencia y de la droga, y esa ciudad hoy no existe. 2013 fue el año con menos asesinatos y tiroteos de la historia de Nueva York, con 332 homicidios y asesinatos, frente a los más de 2.000 que se producían en los primeros años noventa; si en 1990 se cometían 50 delitos al día en el famoso suburbano, en la actualidad la tasa se aproxima a los 7 delitos al día³⁰⁴.

En cuanto a las drogas, lejos quedan los datos del consumo de mediados de los ochenta, en los que diversos informes hablaban de más de 20 millones de consumidores esporádicos y cifraban en 150.000 millones los dólares que los norteamericanos invertían anualmente en drogas (Boville Luca de Tena, 2000: 83-85); ya en el siglo XXI, informes de la ONU estimaban que de 2006 a 2011 el consumo de la cocaína entre la población estadounidense se había reducido un 40%³⁰⁵. En 1994 y enmarcada dentro de una revolución conservadora de carácter global en forma de cruzada contra las drogas que, en buena medida, había venido a sustituir a la Guerra Fría (Boville Luca de Tena, 2000: 189-227), la llegada a la alcaldía de Nueva York del republicano Rudolph Giuliani y su política de “tolerancia cero” —que incluía una mayor presencia policial en las calles, acompañada de mayores atribuciones a la autoridad y de un especial énfasis por atajar los delitos menores— supuso el principio del fin de la ciudad que era a la vez mito e imagen de la megápolis insegura, plagada de asesinatos, de muertes por sobredosis, y regida por las bandas y la delincuencia³⁰⁶.

³⁰⁴ Datos disponibles en una noticia de la web de *El Mundo*: <http://www.elmundo.es/internacional/2013/12/27/52bddbef22601d787c8b457f.html> <consultada el 28 de noviembre de 2014>.

³⁰⁵ Este dato aparece en el informe mundial sobre las drogas de 2013 elaborado por la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODC) disponible en: <http://www.unodc.org/lpo-brazil/es/drogas/relatorio-mundial-sobre-drogas.html> <consultada el 28 de noviembre de 2014>.

³⁰⁶ Esta “tolerancia cero” —inspirada por el dudoso postulado de la “ventana rota”, según el cuál basta que un cristal de un coche o de un edificio esté roto para que la gente que lo vea poco menos que se sienta empujada a romper el resto de los cristales— acarrea problemas éticos y morales referidos a la implacable potestad de la policía y conlleva la aparición de un cierto estado de paranoia represiva, igualmente difícil de contener y mantener; “en realidad, la tolerancia cero es difícil de aplicar en cuanto requiere un gran número de policías, satura las cárceles y en términos de represión, representa una forma de discriminación respecto de los diversos delitos” (Petrella y Vanderschueren, 2003: 220).

3.1.1. El sueño americano

Pero los años setenta y ochenta sí fueron los años del ascenso de la droga en todo EE.UU. y, en concreto, en Nueva York. Este tema se ve reflejado en *Uno de los nuestros* con la diversificación de negocios de su protagonista, Henry Hill (Ray Liotta), quien gracias a la cocaína llega a obtener pingües beneficios a espaldas de su capo —hasta que la presión policial y el FBI acaban por convertirle en un delator³⁰⁷. En *El lobo de Wall Street*, el tren de vida al que se sube Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) manipulando el mercado de valores incluye el uso y abuso de innumerables sustancias ilegales —hasta que también un agente del FBI es capaz de detenerle y utilizarle como arma contra sus compañeros.

Hill y Belfort son pues, figuras de ese ascenso de la droga, jóvenes exaltados que amasan una fortuna y viven su particular sueño americano. Confiesa el primero que, desde que tuvo uso de razón, siempre quiso ser un gángster, mientras que el segundo se vanagloria de una sempiterna fascinación por el dinero. Los dos, personajes basados en hombres de carne y hueso, llegan a disfrutar de una relevante posición de poder y a manejar una cantidad exorbitante de dólares a pesar de sus humildes orígenes —el primero nacido en Brownsville, barrio marginal de Brooklyn conocido por ser la cuna del crimen organizado, y el segundo en el Bronx, en el seno de una familia judía de clase media—, y no es casual que ambos sientan tanta aversión por el transporte público como afección a la droga y a las mujeres; el poder, el dinero, la necesidad de reafirmarse como parte de una élite y, en general, la urgencia en la satisfacción de los placeres componen a grandes rasgos la que sería su ciudad terrena y que les convierte en una especie de correligionarios. De hecho, es sencillo percatarse de la semejanza entre los intérpretes escogidos para los dos papeles protagonistas: Ray Liotta, con 35 años cumplidos en el rodaje, y Leonardo DiCaprio con 38, ambos de ojos azulados y de complexión y estatura similares. También se prestan fácilmente a la comparación las

³⁰⁷ La película de Scorsese constituye, en este sentido, un acertado documento histórico: fue en la década de los ochenta cuando “la mafia italoamericana comenzó a perder su posición de absoluta preeminencia como entidad criminal organizada en Estados Unidos. Los primeros factores responsables de esta nueva tendencia fueron los crecientes recursos dedicados por las autoridades estadounidenses a vigilar y perseguir judicialmente a los mafiosos, y la también progresiva competencia de otras estructuras criminales beneficiadas por el narcotráfico” (Corte Ibáñez y Giménez-Salinas Framis, 2010: 112).

escenas de pareja de las dos películas, en las que los personajes reproducen las mismas conductas —de adulación, desprecio y rechazo— a un nivel eminentemente físico e histórico, rayano siempre en la agresión.

Las diferencias entre ambos tienen más que ver con los mundos profesionales de los que forman parte que con sus personalidades, con sus metas u objetivos, o con su actitud respecto al entorno: el carismático Hill se abre camino en el universo mafioso de los años sesenta y setenta, definido por la violencia criminal y por unos estrictos códigos vinculados al honor y a la familia, mientras que Belfort, con su sonrisa y su don de palabra, es capaz de conquistar la bolsa porque esa violencia y esos códigos se hallan desplazados en favor de una presuntuosa cultura de consumo —es decir, si Belfort llega más lejos que Hill, si llega a convertirse en el indiscutible “jefe de la manada”, es porque en su mundo no existe ningún tipo de freno para un embaucador experto.

Ambos dominan sus respectivos espacios y se mueven en ellos de forma impresionante: un virtuoso plano secuencia de cuatro minutos muestra a Henry llevando a Karen desde la puerta trasera del Copacabana, desde las cocinas, hasta el escenario de la sala principal, a la mejor ubicación del local “creada” para el protagonista —los camareros hacen sitio para su mesa y sillas; son frenéticos montajes los que nos muestran a Jordan “tiranizando” sus espacios privados, su oficina y sus mansiones, en el desarrollo de las orgías que él mismo organiza.

En los dos casos, la función narrativa inmediata de dichas secuencias es mínima —Henry tiene una cita con Karen, Belfort se divierte, ambos se pavonean de su poder ante sus acompañantes— pero en lo que se refiere al conjunto global de cada obra su importancia es destacada. Como señala Robert Kolker para el primer caso, “Henry is full of command of his world, and his commanding movement through the back and main rooms of the club, chatting with workers, having a table lifted high over the other customers’ heads as he heads for his reserved place, indicate a man at the top of his game”³⁰⁸ (2011: 210); todo lo que queramos decir de las fiestas de Belfort tendrá un sentido similar. Además, la sofisticada planificación —referida a la continuidad de la toma en el primer caso, al elaborado montaje en el segundo— es más que una marca

³⁰⁸ “Henry manda completamente en su mundo, y su movimiento de mando a través de las salas traseras y principales del club, charlando con los trabajadores, consiguiendo una mesa que es llevada sobre las cabezas de los otros clientes mientras él se dirige a su sitio reservado, presenta a un hombre en lo más alto del juego”.

narrativa, es un signo de ostentación que puede aplicarse tanto a los personajes como al propio Scorsese en su dimensión autoral —es decir, es su marca de estilo, la reconocible firma del cineasta, su tendencia a la expresividad hasta el límite de lo pomposo.

El triunfo y la satisfacción son, no obstante, temporales, y el sueño desemboca en una traición; pero no es ésta una traición gestada en el arrepentimiento o debida a una psicosis religiosa —como podrían verse las “traiciones” de LeTour o del teniente—, sino producto de una lucha por la supervivencia. Jordan se salva de una condena mayor, Henry salva su vida; los dos recuerdan con agria añoranza el pasado, el tiempo en el que eran líderes de la ciudad terrena. Puede que el plano final de Tommy (Joe Pesci) disparando su arma sea una imagen espectral de la única amenaza que acecha al ahora testigo protegido Henry Hill en su nueva vida residencial, o puede que sea el mordaz y complaciente recordatorio de que aún podía haber acabado peor; puede que la postrera reconversión de Jordan Belfort en gurú de la auto-ayuda sea la patética constatación de su caída o, por el contrario, puede que sea el alarmante punto de partida de una boyante carrera; de lo que no hay duda es de que estos dos individuos seguirán fantaseando con el estatus perdido mientras vivan. Es por ello que, en nuestra opinión, no nos hallamos ante la desintegración del sueño americano (véase Gómez Gil, 2014) sino precisamente ante su más atrevida representación; lo que vemos es lo que hay, la ciudad terrena en su esplendor: un encumbrado modo de vida basado en el poder y el goce material —el dinero, el sexo, las drogas— y el fracaso específico y concreto de los hombres que no han sabido conservarlo.

Lejos de esta celebración de la droga vinculada al éxito está la realidad de las clases medias y bajas neoyorquinas que sufrieron los efectos de la llamada *epidemia de crack* entre finales de los ochenta y principios de los noventa; podría decirse que la llegada a las calles de este derivado de la cocaína supuso el punto culminante del ascenso de la droga y su cara más terrible. *El rey de Nueva York* (1990), *Teniente corrupto* y *Posibilidad de escape* se rodaron en aquellos años del crack, aquellos años pre-Giuliani, y *Al límite* y *Un cuento de Navidad* volvieron deliberadamente a ellos; como el teniente y John LeTour, también un capo mafioso, un conductor de ambulancias y un

matrimonio de narcotraficantes intentaban concluir un viaje hacia la redención en medio de una ciudad devastada por la droga³⁰⁹.

Créditos, noche, luces de neón y unos ojos que observan desde el interior de un vehículo; en *Al límite*, la cuarta y última colaboración del dúo Scorsese-Schrader, el vehículo es una ambulancia y el protagonista, Frank Pierce (Nicolas Cage), un paramédico de origen irlandés —la canción *T.B. Sheets*, del norirlandés Van Morrison, un tema que narra la visita a una joven moribunda, acompaña estos créditos. El guión de Schrader condensa la historia de la novela de Joe Connelly *Bringing out the Dead* en tres noches, jueves, viernes y sábado, que como el Triduo Pascual confluyen en una revelación pero esta vez a través de una muerte y no de una resurrección³¹⁰. Porque Frank sólo encuentra el descanso y la paz en los brazos de una madona, Mary (Patricia Arquette), después de practicar una eutanasia al anciano padre de ésta. Antes del plano final, cita literal a la *Pietà*, hemos visto a Frank recorrer la ciudad como si fuera un ángel —abundan los planos en los que un aura luminosa le envuelve— buscando desesperadamente vidas que salvar; las busca desesperadamente porque no puede dormir, acuciado por la culpa que siente, angustiado por no haber impedido ninguna muerte en los últimos meses y, en concreto, por no haber auxiliado a tiempo a Rose (Cynthia Roman), una joven puertorriqueña que ahora se le aparece como un fantasma en los rostros de los transeúntes.

No hay ni camas ni médicos suficientes en el Hospital St. Clare para atender todas las urgencias relacionadas con el alcohol, las drogas, el SIDA y la violencia del barrio de Hell's Kitchen en el que Frank trabaja. A este panorama se acerca Scorsese con frenéticos movimientos de cámara, ralentizando o acelerando la imagen según

³⁰⁹ El crack, a causa de su bajo precio y de su facilidad para el consumo, se convirtió en un auténtico problema sobre todo en las zonas deprimidas y marginales de las grandes ciudades. “El crack es una amalgama de pasta base con bicarbonato sódico, con muchas impurezas que impiden su administración mediante inyección y vía nasal, por lo que se lo consume calentando las piedras en pipas y fumándose. Sus efectos son anestesia de paladar y garganta y estimulación semejante a la de las dosis altas de cocaína, aunque mucho más breves, lo que invita al usuario a prepararse nuevas pipas. No se ha probado que esta droga sea adictiva, aunque sí es muy destructiva. La combinación de los efectos del mercado negro con la limitación legal de los precursores ha generado un nuevo problema sanitario; si en EE UU no había ningún caso de intoxicación fatal por esta droga en 1976, a finales de los 80 los fallecidos por sobredosis de crack son varios miles, y ya en los 90 se considera muy seriamente la existencia de una *epidemia de crack* que se constituirá en estímulo oficial y social para el repudio de la coca y la cocaína” (Boville Luca de Tena, 2000: 86).

³¹⁰ Schrader intervino para modificar a nivel estructural varios aspectos importantes de la novela; destaca esa concentración de la acción en tres noches, la consiguiente limitación a tres de los compañeros de ambulancia, y la fusión final de los personajes de Rose y Mary (véase Monterde, 2000: 523).

convenga, con multitud de planos picados, contrapicados y aberrantes, y con una considerable dosis de humor negro. Este humor se consigue tanto a través de gags visuales como de surrealistas diálogos y personajes: cada una de las tres noches Frank patrulla la ciudad junto a un compañero distinto, a cual más desquiciado —el obeso y socarrón Larry (John Goodman), el fanfarrón y fanático religioso Marcus (Ving Rhames), y el peligroso homicida Tom (Tom Sizemore)—, recogiendo a peculiares pacientes, muchos de ellos habituales —a Noel (Marc Anthony) un loco suicida y huidizo, o al anciano y maloliente Mr Oh (John Heffernan)—, mientras que en el hospital les espera un variopinto grupo de profesionales —como la enfermera Constance (Mary Beth Hurt), que niega el ingreso de algunos enfermos con actitud displicente³¹¹, o el agente de policía Griss (Afemo Omilami), que controla las entradas y salidas de las urgencias protegido por unas gafas de sol.

Pero el recargado estilo y el humor —y la banda sonora con rock festivo de los sesenta, setenta y ochenta (The Who, Martha & The Vandellas, 10,000 Maniacs, R.E.M., UB40, etc.)— mitigan sólo en parte el impacto que produce la contemplación de esas calles habitadas por figuras de la desdicha —vagabundos, yonquis, traficantes, prostitutas embarazadas... Cansado de tener que soportar estas visiones, el protagonista quiere dejar el trabajo y, entre otras cosas, llega tarde una y otra vez con la esperanza de que su jefe le despidan pero éste, incapaz de cumplir sus amenazas, traslada siempre su decisión definitiva a un incierto “mañana”. “La ciudad te necesita”, le dice en un determinado momento el capataz al subalterno, como queriendo justificar una existencia desdichada.

Nótese también la referencia al horror gótico, a Poe y a Corman: “Red Death” es ahora una droga y no la plaga que asolaba Europa mientras el sádico príncipe interpretado por Vincent Price se refugiaba en su castillo con un grupo de desgraciados en *La máscara de la muerte roja* (*The Masque of the Red Death*, Roger Corman, 1964). Esa droga es el virus que se propaga como una nueva peste por la ciudad post-industrial, una muerte segura para los jóvenes de barrio, chicos involucrados en trifulcas y homicidios a los que Frank no puede ayudar.

³¹¹ Aquí una muestra, su primer parlamento con un adicto: “Dice que lleva tres días esnifando cocaína, y que ahora que su corazón late demasiado rápido quiere que le ayudemos. Para serle franca, no veo por qué deberíamos hacerlo. Corríjame si me equivoco: ¿Le vendimos nosotros la cocaína? ¿Se la metimos en la nariz?”.

En realidad, Frank no puede ayudar a nadie; la gente muere en sus manos como si él estuviera maldito y la fatalidad llega a su punto álgido en la representación de un belén frustrado: en un edificio abandonado, una “virgen” hispana da a luz y el recién nacido atendido por Frank muere. El hecho de que, a diferencia de la Virgen María, la joven esperase dos bebés, no atenúa la desolación del protagonista sino que la refuerza de manera siniestra cuando el niño atendido por su compañero Marcus sí sobrevive. Y no hay ninguna necesidad en esa tétrica Nueva York de contradecir al novio de la parturienta en su convencimiento de que la muchacha era virgen; lo que permanece es el chiste trágico: ¿puede haber algo peor para un cristiano que sentir que, si hubiera sido por él, Jesucristo no hubiera nacido?

No obstante, en el último tercio del filme lo que era un horizonte sin salvación se transforma gracias a otra insólita revisión de un pasaje de la vida de Cristo en medio de la urbe, cuando el paramédico rescata a un traficante. Cy Coates (Cliff Curtis) es un camello con aires de profeta y hechicero al que Mary recurre, tras un tiempo desintoxicada, para tratar de superar el trance por el que atraviesa. El “Oasis” es el nombre que da Coates al apartamento en el que trabaja, “un refugio del mundo de ahí afuera”, donde deja que algunos de sus clientes pasen el cuelgue producido por las sustancias que les vende. Frank visita el Oasis en dos ocasiones: la primera, buscando a Mary en su intento de protegerla y la segunda para atender una emergencia. La primera vez, Frank se deja convencer por Coates para probar una droga que le relaje y le duerma, pero la experiencia mística se torna pesadilla, el sueño en el que salva las almas de los difuntos le lleva de nuevo al momento de la muerte de Rose y el paramédico se despierta ente gritos, sufriendo lo que el traficante denomina “una reacción paradójica”. Al día siguiente de haberse marchado abruptamente del Oasis cargando a sus espaldas con Mary, Frank tiene que volver a causa de un incidente entre bandas. Coates ha saltado por una ventana y su cuerpo aún con vida ha quedado ensartado en unas rejas a gran altura; al llegar, Frank mira al camello y la imagen evocada en el plano es, de manera muy evidente, la de la crucifixión.

No hay muerte y resurrección pero sí una inesperada salvación. En su delirio, Coates se convierte en una figura crística que trae al protagonista un mensaje liberador y quizás por ello, en un razonamiento más propio de Scorsese que de Schrader, la secuencia es la más fastuosa de la película. Con el Empire State iluminado al fondo y las chispas de la

soldadura del metal saltando tras él, Coates se admira de la belleza que le rodea; comienza a escucharse lo que bien podría ser un himno religioso y entre fuegos artificiales este Jesucristo moderno declama: “¡Cuando el fuego empiece a caer, el más poderoso reinará! ¡Amo esta ciudad!” (“When the fires start to fall, them that’s strongest rule it all! Oh! I love this city!”).

Después de salvar la vida a Coates, Frank se compadece de Noel e impide que su compañero Tom le dé una paliza mortal. En ese momento el protagonista parece tomar conciencia de sus posibilidades y de sus limitaciones. Mantener al padre de Mary con vida, en estado vegetativo tras sufrir un infarto, había sido una cuestión personal, una esperanza a la que aferrarse durante tres fatídicas noches, pero ahora es capaz de aceptar la muerte del anciano, de comprender que mantenerle con vida no era su prerrogativa sino que respondía a un deseo egoísta —el protagonista incluso es capaz de escuchar la voz del anciano suplicándole que le deje marchar. Dios no sólo actúa a través de él cuando salva vidas; en esta ciudad en crisis la visión de un camello crucificado o de un no-muerto puede reconfortar tanto como una palabra divina: “Nadie te pidió que sufieras. Eso fue idea tuya”, es la absolución con la que el fantasma de Rose se despide definitivamente de Frank.

La ciudad terrena de Frank se presenta así aparentemente alejada de la ciudad terrena de Henry Hill y de Jordan Belfort. Pero hay en el protagonista un orgullo, una soberbia, que no está lejos del engrimamiento de aquellos dos y que, como señala José Gabriel Ferreras Rodríguez, es el auténtico lastre de su lucha espiritual: el atribulado paramédico sólo encuentra la paz cuando consigue desprenderse de su orgullo, de “un altruismo pretencioso que solo esconde vanidad” (2011: 121), porque hasta el final de la película Frank ha ocultado bajo el disfraz de la entrega y la generosidad al prójimo una inequívoca ambición personal y egoísta, como antes Charlie (Harvey Keitel) en *Malas calles* o el sacerdote en *Diario de un cura rural*. Según reconoce en uno de sus monólogos, Frank quiere volver a experimentar el “chute” de salvar una vida, volver a experimentar la sensación de que por un instante Dios era él —su ambición es, en el fondo, la de superar su condición de testigo ante la muerte para convertirse en inmortal, su ambición es la de ser Dios.

En el Nueva York de principios de los setenta, una ambición similar rondaba los pensamientos de un joven *alter ego* de Scorsese, Charlie —la extensión lógica de J.R.,

el protagonista el primer largometraje del cineasta, *¿Quién llama a mi puerta?*, también interpretado por Keitel—, que se debatía entre sus intereses espirituales —éstos quedan claros en su primera escena, en la que aparece rezando en una iglesia vacía y “purificándose” con la llama de un cirio—, sus intereses familiares —heredar el restaurante de su tío, conservar y fortalecer los lazos mafiosos— y sus intereses emocionales —cuidar de su amigo Johnny Boy (Robert De Niro) y de la prima de éste, Teresa (Amy Robinson)— sin conseguir nunca conciliarlos; Charlie es un hombre que debe andar por sórdidas calles³¹².

Por cuestiones presupuestarias, la mayor parte del rodaje de *Malas calles* se llevó a cabo en Los Ángeles; el equipo sólo pudo rodar aproximadamente una semana de exteriores en Nueva York, la mayor parte de ellos en Little Italy. Años antes, Roger Corman le había ofrecido a Scorsese la posibilidad de llevar a cabo el proyecto (con guión del propio Scorsese y de Mardik Martin) bajo el paraguas de su productora independiente AIP (American International Pictures) si, aprovechando el filón comercial que habían inaugurado los *black exploitation films*, la ambientaba en Harlem y la rodaba con actores negros. Como todos sabemos, el cineasta rechazó la oferta.

Esa firme determinación de preservar las notas autobiográficas y de dirigir por encima de todo una obra personal supuso, pese a los malos resultados de taquilla, el establecimiento de las bases de una peculiar estética de la ciudad. Una estética cuyas referencias cinematográficas incluyen desde el cine bíblico hasta el cine de autor europeo, pasando por el cine negro, el cine de terror, y el *western*³¹³, pero que rezuma autenticidad —una autenticidad no necesariamente realista o documental. Una estética urbana asociada tanto a la noche, a la violencia y a la marginalidad como a la redención y a la iconografía cristiana (en muchas ocasiones vinculada específicamente al catolicismo de la comunidad italoamericana). Una estética naturalista notoriamente “contaminada” por la mirada subjetiva de los personajes, campo de pruebas de un estilo atrevido en lo que a planificación se refiere y que derivará no pocas veces en lo

³¹² El explícito título de la película no se debe a los guionistas, a Scorsese y a Mardik Martin, sino al también colaborador del cineasta Jay Cocks, quien lo tomó de un texto de Raymond Chandler: “Down these mean streets a man must go” (Monterde, 2000: 121).

³¹³ Significativamente, *Malas calles* contiene insertos de tres películas, un *western*, una de terror y una de cine negro: *Centauros del desierto*, *La tumba de Ligeia* (*The Tomb of Ligeia*, de Roger Corman, 1964) y *Los sobornados* (*The Big Heat*, de Fritz Lang, 1953) —las dos primeras se proyectan en un cine, la última es vista en un pase de televisión.

abigarrado o efectista³¹⁴; y es que en el cine de Scorsese “New York is reflective of the energy of the characters in *Mean Streets* and *Goodfellas*, the anomie of Travis Bickle in *Taxi driver*, the confused violence of Jake La Motta in *Raging Bull*, and the nineteenth-century violent squalor of *Gangs of New York*”³¹⁵ (Kolker, 2011: 195).

Una estética, también, que “suena” a música moderna, a éxitos populares del rock de la época; del *Tell Me* y el *Jumpin’ Jack Flash* de los Rolling Stones al *Be My Baby* de The Ronettes pasando por el *Pledging My Love* de Johnny Ace —que Ferrara reutilizará con Keitel en su *Teniente corrupto*— y varios temas de Eric Clapton como *I Looked Away* y *Hideaway*; también hay espacio para las composiciones operísticas del tenor italiano Giuseppe Di Stefano —*Canta per’ me, Addio Sogni di gloria*— o para la canción napolitana de Renato Carosone —*Marruzella* y *Scapricciatiello*.

Más que ajustarse a los años concretos de producción del filme, los temas musicales evocan las preferencias personales del cineasta y, sobre todo, enfatizan los sentimientos o el carácter de los personajes de modo más inmediato que la música instrumental que hasta aquellos años había monopolizado las bandas sonoras de Hollywood —desde luego, se relacionan de modo más directo con la memoria cultural de los espectadores y les hacen partícipes de un contexto más amplio. Buena prueba de la condición insustituible que en la visión de Scorsese poseían algunos de esos éxitos populares la constituye el hecho de que se pagasen 150.000 dólares por los dos temas de los Stones, cuando el presupuesto de la producción ascendía a unos escasos 500.000 dólares.

³¹⁴ José Enrique Monterde llama la atención sobre las desviaciones del naturalismo en *Malas calles* con ejemplos concretos a nuestro juicio perfectamente escogidos: “[...] habría que remarcar los encuadres complicados, los ángulos a veces no justificados (como el picado sobre los mafiosos en el restaurante o el contrapicado de Charlie y Teresa cuando él le advierte de la separación), el ojo de pez que desfigura la imagen de Charlie borracho en el bar, los efectos luminísticos que enfatizan el color rojo «infernial» del *Volpe’s*, la sobreexposición de algunas imágenes o el uso conturbador de las focales cortas que coadyuvan a esa sensación alucinante de pesadilla que emerge en un marco supuestamente naturalista” (2000: 132-133).

³¹⁵ “Nueva York es un reflejo de la energía de los personajes de *Malas calles* y de *Uno de los nuestros*, de la alienación de Travis Bickle en *Taxi driver*, de la violencia confusa de Jake La Motta en *Toro salvaje* y de la sórdida violencia del siglo XIX de *Gangs of New York*”.

A grandes rasgos, *Malas calles* presenta la imagen urbana que primero Scorsese y después Ferrara explorarán y desarrollarán en posteriores películas³¹⁶; películas que contarán, por lo general, con una mayor variedad y presencia de localizaciones reales neoyorquinas. Y aún rodado lejos de la gran urbe, el filme de Scorsese acierta a configurar esa Nueva York que, como más tarde sucederá en *Taxi driver*, *Teniente corrupto* o *Al límite*, se relaciona de manera ambivalente con los personajes — personajes que ya de por sí son un monumento al concepto de la paradoja. En palabras de José Enrique Monterde, “los dos centros argumentales de interés de *Malas calles* son los personajes y el ambiente; o mejor dicho, unos personajes en su ambiente, en la medida que los primeros sólo pueden ser el producto del segundo, que por su parte se define en función de quienes lo recorren y habitan” (2000: 121). Ciudad que engendra y ciudad que es engendrada; ciudad de contradicciones, de grandes rascacielos y de empobrecidas barriadas; ciudad amenazadora y amenazada, en su magnificencia, en su locura —Johnny Boy apuntando al *Empire State* con su pistola. También, ciudad del pecado y ciudad de la redención.

Lo que aquí hemos denominado como los intereses emocionales de Charlie pueden verse fácilmente como la vía de escape a la que se aferra para tratar de explicar sus propias contradicciones. Es decir, al relegar su vocación santa en favor de una aspiración más terrenal, su sentimiento de culpa se fortalece y la manera que encuentra de purgarlo es protegiendo a dos desheredados como Johnny Boy, un maniaco endeudado, y Teresa, una chica epiléptica e inadaptada: ellos son su vía de redención, la penitencia que él mismo se ha impuesto. Precisamente por eso, al crear él mismo las condiciones de su salvación, Charlie cae en esa ambición que Ferreras también localizaba en Frank Pierce. De hecho, el personaje incluso parafrasea a Cristo en varias ocasiones, afirmándose él mismo como el Salvador, en vez de como un buen y humilde católico que sigue su ejemplo. Su redención, la posibilidad de su redención, se abre al

³¹⁶ Aunque *Malas calles* no fue ningún éxito en las taquillas, sí consiguió convertirse en una indiscutible referencia para otros jóvenes cineastas. Bastante mejor que la respuesta del público fue la recepción crítica de la película, con la prestigiosa Pauline Kael a la cabeza. No obstante, algunos críticos sí menospreciaron el filme de Scorsese —con poca vista, teniendo en cuenta la evolución posterior de su carrera y de su percepción crítica— acusándolo de ser una versión pobre de *El Padrino* (*The Godfather*, de Francis Ford Coppola, 1972). Nosotros estamos de acuerdo con Monterde cuando refuta esta acusación al señalar que “*Malas calles* no es un film «sobre» la mafia” (2000: 127). Además, resulta a todas luces evidente que los personajes —italoamericanos o no— del cine de Scorsese se mueven en un perfil mucho más bajo que los protagonistas de la célebre trilogía de Coppola y, por consiguiente —atendiendo a esa fuerte subjetivización presente en el cine de Scorsese—, la ciudad que habitan no será nunca la misma.

final de la película: después de un tiroteo en el que Johnny es herido mortalmente, su coche se estrella contra una boca de riego y al salir del amasijo de hierros “lo primero que hace es caer postrado de rodillas al suelo, en una genuina postura de penitencia. Scorsese acerca la cámara hacia su rostro aturdido y queda abierta al espectador la interpretación última de lo sucedido, acaso Charlie al final haya conseguido comprender su orgullo y la necesidad que tiene de suplicar misericordia a Dios para ser salvado y volver a nacer” (Ferrerías Rodríguez, 2011: 117).

Es en la humildad, el “lugar del despojo, del olvido de sí” (*ibidem*: 121), donde Frank, Charlie y el cura rural vislumbran a Dios; podríamos completar la lista de Ferreras con John LeTour y el teniente corrupto: habitantes todos ellos de la ciudad terrena que pasan a ser parte de la ciudad celestial al olvidarse de sus cuitas humanas, al llevar el amor a Dios —o la inclinación a lo santo— hasta el desprecio absoluto de sí mismos.

3.1.2. La ciudad de la ambición

Personajes de Scorsese como Hill y Belfort sí son devorados por su ambición; otros, como Jake La Motta y Rupert Pupkin, son arrastrados a un infierno a causa de su ambición pero sus viajes son sustancialmente distintos: el de uno adquiere tintes redentores y el del otro conduce a la celebridad. Los dos protagonistas de *Toro salvaje* y de *El rey de la comedia* están interpretados por Robert De Niro, los dos ambicionan el éxito profesional (uno como boxeador, otro estrella cómica) y, al final de sus respectivas películas, los dos se disponen a realizar un monólogo para el público que se congrega ante ellos. Ambos, de hecho, se encuentran en esa situación después de haber pasado un tiempo en la cárcel. Sin embargo, La Motta ha perdido todo lo que había ganado peleando en el ring, su familia, su fama —hasta tuvo que malvender las joyas de su cinturón de campeón de los pesos medios— y Pupkin ha alcanzado su momento de gloria; mientras que para el primero la ocupación de humorista es el refugio de quien ha fracasado en la vida, para el segundo se trata precisamente de la posibilidad de dejar de ser un fracasado —aunque las habilidades para la comedia sean, en los dos casos, bastante limitadas.

Pupkin es un mensajero que trabaja en Nueva York pero duerme al otro lado del río Hudson, en Nueva Jersey. Tiene 34 años y vive con su madre; a ella nunca la vemos en pantalla pero sí que la oímos (con la voz de la madre de Scorsese, Catherine Scorsese) en sus constantes reprimendas al hijo desdichado. Desdichado porque vive una vida que no quiere vivir y se refugia en su imaginación: en ella, él es un triunfador a imagen y semejanza de Jerry Langford (Jerry Lewis), un cómico televisivo de gran éxito del que Rupert es un fan incondicional. La gran ciudad es para él la imagen del éxito; desde su barrio de clase trabajadora se divisa ese inaccesible Manhattan, el lugar donde, día tras día y noche tras noche, Langford triunfa.

Evidentemente, que el célebre cómico estadounidense Jerry Lewis interprete a Jerry Langford crea una dimensión metalingüística que despliega el ejercicio o juego referencial que, además de suponer un aliciente para el espectador de principios de los ochenta —tal y como ocurre ahora con la oscarizada *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2015)—, favorece la configuración de ese mismo personaje como la estrella inaccesible que fascina a Pupkin. Es decir, más importante que el hecho de que el Jerry Lewis-actor pueda transferir parte de su biografía significativa al Jerry Langford-personaje, es el hecho de que —quizás por eso mismo— no exista la necesidad narrativa de construir dramáticamente al personaje. Lo que sabemos de Jerry Langford es que es un hombre solitario, sin familia, al que todos reconocen y al que todos aman u odian pero al que nadie conoce verdaderamente y al que incluso sus colaboradores llegan a confundir con un imitador: él “sólo” es una estrella, una figura vacía de contenido, un símbolo del triunfo que no tiene vida más allá de su imagen televisiva, del universo de la ficción —así como el nombre remite al propio Lewis, ¿no remite el apellido a dos grandes figuras cinematográficas admiradas por Scorsese, a Fritz Lang y a John Ford?

Scorsese nos presenta al protagonista como un hazmerreír que confunde sus ensoñaciones con la realidad, como a un loco cegado por sus deseos y por su ambición al que nadie toma en serio; acorde con el tono (auto)paródico de la cinta y con su triste comicidad, Pupkin es esencialmente un Travis Bickle inofensivo. Incapaz de ver en sí mismo sus defectos —su falta de talento, su fanatismo, su extravagancia—, los proyecta en Masha (Sandra Bernhard), una compañera igualmente obsesionada por la rutilante figura de Langford. A ella le recrimina acciones y actitudes que también son las suyas, que el espectador ha visto en él. Rupert, ingenuo y frustrado, habita un mundo distinto

al que habitan los demás. La decisión de Scorsese es la de mostrar esos dos mundos de modo similar, esto es, sin diferenciarlos mediante ningún recurso estilístico, haciendo uso de planificaciones simples y concretas (plano/contraplano, abundancia de planos medios en detrimento de los primeros planos y de los planos generales, realización televisiva para aquellas escenas que, sea en los sueños de Pupkin o sea en su realidad, transcurren en un plató, etc.) y alternándolas por corte directo. Distinguimos unos de otras por la lógica narrativa, por su secuenciación temporal y porque, en última instancia, el mundo real interrumpe siempre violentamente el mundo onírico, negando su sentido o corrigiéndolo.

La razón es que la principal diferencia entre los dos mundos reside únicamente en el estatus que el personaje tiene en cada uno de ellos. En su mundo, Rupert es un triunfador; en su mundo, las personas de su pasado que como el director de su instituto no creyeron en él le piden perdón y le alaban; en su mundo, Langford le suplica ayuda a él. Por el contrario, en el mundo real es un simple cazador de autógrafos que acosa a Langford y a sus ayudantes en busca de una oportunidad en el show; un inadaptado cuyos intentos de vanagloriarse ante los demás resultan ridículos. A veces, esos intentos de vanagloriarse resultan, más que ridículos, grotescos e incluso dolorosos. En una escena, Rupert se presenta con Rita (Diahnne Abbott), una chica a la que quiere impresionar y a la que ha dicho que es amigo íntimo del cómico, en la casa de campo de Langford; el resultado no puede ser más vergonzoso y humillante cuando la verdad se descubre. Monterde llega a considerar el momento en el que son expulsados de la mansión como el “más insoportablemente violento —aun sin sangre— de todo el cine de Scorsese” (2000: 299).

En el fondo, en su deseo de usurpar el lugar de Langford, en su deseo de convertirse en esa figura vacía y glorificada, Pupkin anhela conseguir la aceptación social que constantemente le es negada (enamorar a Rita, satisfacer a su madre). Aliado con Masha, secuestra al cómico para exigir a los productores del show sus quince minutos de fama: quiere ser el humorista invitado y realizar un monólogo que sea emitido esa misma noche. Rupert está tan decidido como Travis Bickle pero su misión es mucho más egoísta que la del taxista —en tanto que le concierne únicamente a él mismo— y sus medios, aun violentos, mucho más amables: el esperpéntico secuestro lo lleva a cabo con una pistola de juguete. La vida del secuestrado no llega nunca a correr peligro,

ni siquiera supone una amenaza el patético intento de agresión sexual de Masha que, a la postre, permite a Langford escapar. Pero antes de eso, el protagonista tiene el tiempo suficiente para cumplir su sueño porque la solución violenta, el secuestro de la estrella, da sus frutos y tanto el FBI como los productores del show acceden a sus deseos. Y, en el largo plano fijo que recoge su monólogo, Pupkin tiene un momento de inusitada lucidez que provoca la carcajada unánime del público:

RUPERT

Lo mío siempre ha sido el mundo del espectáculo. Desde el principio empecé en lo más alto: coleccionando autógrafos. Lo cierto es que os preguntaréis porqué Jerry no está con nosotros esta noche. Bueno, os lo contaré. Está atado. Y el que lo ha atado soy yo. Pensaréis que es broma, pero creedme, ha sido el único modo de meterme en esto: secuestrando a Jerry Langford. Ahora mismo, Jerry está atado a una silla en algún rincón de esta ciudad. Adelante, reíd. Gracias, gracias. El hecho es que yo estoy aquí y mañana sabréis que no era broma y pensaréis que estoy loco. Pero yo lo veo así: mejor ser rey una noche que un inútil toda la vida.

En las secuencias previas, la claudicación del mundo imaginario al mundo real señalaba los fracasos del protagonista a la vez que justificaba su progresivo aislamiento y radicalización. Ahora, después del monólogo, Pupkin ya no tiene porqué refugiarse más en su imaginación pues ha ganado, ha conseguido someter el mundo real al mundo onírico; su plan ha salido tal y como él imaginaba, y hasta ha podido ver su propia actuación en el bar de Rita, convirtiendo en orgullo lo que antes era motivo de bochorno. Se ha adelantado a sus espectadores, a los del show y a nosotros: el chiste más inteligente resulta ser una terrible verdad y lo que era el fanatismo de un necio se transforma en la agudeza del genio. Su locura se manifiesta como clarividencia; ha sido la locura, la violencia, y no el talento, la que le ha reportado la anhelada fama y, en ese sentido, lo que le espera en la cárcel es su consagración.

Un montaje de noticias nos informa de que el programa tuvo una audiencia récord de 87 millones, de que “el secuestrador y rey de la comedia” pasó un par de años en un penal de mínima seguridad donde escribió su autobiografía, “Rey por una noche”, un *best-seller* que habría de llevarse al cine; cuando sale de la cárcel, Pupkin es, como dice la voz que presenta la que será su segunda actuación, “la estrella más rutilante de la televisión; el legendario e influyente, el único e inimitable rey de la comedia”. Pupkin

irrumpe en el escenario y la cámara se acerca a él desde un gran plano general, mientras el público le vitorea y aplaude. Scorsese nos priva de ese segundo monólogo y corta a negro una vez que ha llegado al primer plano; no sabemos de que será capaz a partir de ahora Pupkin, cuyo rostro denota tanta alegría como nerviosismo, pero sí sabemos que su locura no es mayor que la locura del mundo del espectáculo. El *Wonderful Remark* de Van Morrison acompaña los créditos: “How can you stand the silence / That pervades when we all cry? / How can you watch the violence / That erupts before your eyes? / [...] That was a wonderful remark / I had my eyes closed in the dark / I sighed a million sighs / I told a million lies to myself”³¹⁷.

Es el de Rupert Pupkin un logro más asombroso que la posterior reconversión de Jordan Belfort en gurú de la auto-ayuda al final de *El lobo de Wall Street*, si bien posiblemente sea también más amargo, o la crítica social que contiene más despiadada. Pupkin, como antes Travis Bickle, alcanza una dignidad mediática que poco tiene que ver con la dignidad humana. Si en algo nos apiadamos de estos personajes no es porque observemos en ellos arrepentimiento o contrición; es porque descubrimos que la sociedad que les encumbra está todavía más enloquecida —desde luego, si les encumbra, es que debe de estarlo³¹⁸. Una pregunta recorre gran parte del cine de Scorsese y atañe a protagonistas como Henry Hill, Jordan Belfort, Travis Bickle y Rupert Pupkin: ¿quiénes son nuestros héroes? Figuras de la ambición, personajes vacíos que ansían cada uno su particular paraíso en una ciudad corrompida y que no dudan en situarse más allá del bien y del mal para conseguirlo. En una ciudad en crisis, ellos medran gracias a su desmedida ambición y a su determinación obsesiva; Hill, Belfort, Bickle, Pupkin, cada uno a su manera, son emblemas de la ciudad terrena.

³¹⁷ “¿Cómo puedes soportar el silencio / que se extiende cuando todos lloramos? / ¿Cómo puedes ver la violencia / que estalla ante tus ojos? / [...] Esa fue una observación maravillosa / Tenía los ojos cerrados en la oscuridad / Suspiré un millón de suspiros / Me dije un millón de mentiras a mí mismo”.

³¹⁸ Conviene matizar que, mientras que en *Taxi driver* el acento de esta relación se ponía en el personaje que devendrá estrella-héroe, en *El rey de la comedia* el acento se pone en la sociedad mediática que crea estrellas-héroes. Rupert Pupkin es un mero producto de esa sociedad espectáculo y sus demonios internos —a diferencia de los de Travis Bickle— no tienen entidad propia, son simples reflejos del esplendor exterior que anhela y están, por ello, vacíos de contenido. En líneas generales, estamos de acuerdo con Richard Blake en que la odisea de Rupert le sirve a Scorsese no tanto para hablarnos de un personaje enajenado como de la desquiciada sociedad de la que éste quiere formar parte: “His crude tactics may be reprehensible, but they succeed. In the end, he has made it across the Hudson and into the mainstream, but of course his odyssey is a joke that says more about show business, the cult of personalities, the fifteen-minutes-of-fame rule, and show business (television, or in Scorsese’s autobiographical estimation, film) than it does about Rupert and his crazed drive for recognition. Rupert may have a network television show, but he is still the crude, no-talent comic from the Jersey side of the river” (Blake, 2005: 198-199).

En *Toro salvaje* nos encontramos con otra deconstrucción del héroe. En el estático plano general en el que se inscriben los títulos de crédito vemos a Jake La Motta, “el toro del Bronx”, haciendo ejercicios de calentamiento sobre el ring. Está completamente solo, en un extremo del cuadrilátero y cubierto con su bata de boxeo. La imagen, en blanco y negro y ralentizada, está acompañada por el “Intermedio” de *Cavalleria rusticana*, fragmento de la ópera de Pietro Mascagni. Esa poética visualización “sitúa a *Toro salvaje* en el terreno de la fantasmagoría” (Fernández Valentí, 1999: 45); Scorsese parte de la historia real de un boxeador para narrar otro relato fuertemente subjetivizado sobre el proceso de autodestrucción de un hombre que únicamente se relaciona con su entorno y con los que le rodean a través de la violencia. Como anticipan los créditos, muchos de los recursos estilísticos que aparecerán más adelante en el filme cumplen una función psicológica en vez de la puramente descriptiva:

“Scorsese recurre en diversos momentos a los planos de cámara lenta desde la perspectiva de Jake para dejar claro que el relato discurre principalmente desde la subjetividad del personaje y que, más que imágenes directas de lo que está viendo, constituyen reflejos distorsionados de lo que está *sintiendo*, de ahí la utilización de la fotografía a una velocidad antinatural, irreal” (Fernández Valentí, 1999: 47).

El crítico concreta su reflexión apoyándose en la escena de la piscina comunitaria en la que Jake conoce a la que será su segunda esposa, Vickie (Cathy Moriarty), y cuyas piernas ve chapotear en el agua a cámara lenta. En *Taxi driver* era Betsy, otra rubia “angelical” y bañada por el sol, la que fascinaba en su primera aparición a Travis; tanto Bickle como La Motta —y la inmensa mayoría de protagonistas masculinos de Scorsese— tienen problemas para relacionarse con las mujeres, probablemente a causa de una mentalidad que las engloba a todas en la dicotomía virgen/puta. En la citada escena de *Toro salvaje*, Scorsese también introduce un plano a cámara lenta de Sal (Frank Vincent), un mafioso del barrio, mientras Joey (Joe Pesci) responde a las preguntas que su hermano le hace sobre Vickie. La mayoría, si no todas, las cuestiones que preocupan a Jake están relacionadas con el sexo, con la posibilidad de que la joven de quince años haya tenido relaciones con Joey o con Sal; se anticipan así los problemas de celos que destruirán su familia.

No obstante, ya en los primeros quince minutos de metraje Jake y su entorno habían quedado perfectamente definidos en tres escenas sucesivas. Primero vemos al protagonista, gordo y demacrado, ensayando en un camerino del Barbizon Plaza un discurso que mezcla recuerdos personales (“Una vez, me quité el albornoz y no llevaba los calzones”) y fragmentos de Shakespeare (“Mi reino por un caballo”). Del plano de su rostro, con su nombre y fechado —“Jake La Motta. 1964”— el montaje nos lleva por corte directo a otro plano de su rostro, con el nombre y la fecha correspondientes —“Jake La Motta. 1941”. Ahora, La Motta, más joven y delgado, pelea contra otro boxeador. La violencia de dentro del ring se intercala con la violencia de fuera del ring; al tiempo que los combatientes dan y reciben golpes, sangran y sudan, los espectadores se levantan, gritan y se empujan unos a otros. La Motta tumba a su oponente pero los jueces le conceden por unanimidad la victoria al caído; La Motta se niega a bajar y el público enloquece, invade el ring y origina una brutal pelea multitudinaria.

De ahí la narración salta a un exterior urbano y vemos un bloque de apartamentos sobre el que leemos “The Bronx. New York City. 1941”. Joey y Salvo caminan por la calle conversando sobre Jake y la posibilidad de hacer negocios con la mafia; mientras, en el apartamento de Jake, éste provoca una fuerte discusión con su esposa, Irma (Lori Anne Flax), porque considera que está friendo demasiado su filete. Jake brama, tira la mesa al suelo, rompe varios platos y amenaza a Irma; ella se refugia en la habitación de al lado cuando Joey aparece. Un vecino les llama la atención desde el exterior y Jake se asoma por la ventana y le grita que va a comerse a su perro. Más calmado, se sienta para hablar con Joey y le dice que está frustrado porque, siendo un peso medio, jamás podrá enfrentarse contra los pesos pesados aunque sea mejor que ellos. A continuación, le pide a su hermano que le golpee en la cara lo más fuerte que pueda; le insulta y le provoca hasta que consigue que le pegue una y otra vez.

La violencia es omnipresente en la vida de Jake, en su profesión y en su día a día. Dentro del ring la violencia es muy estilizada. La cámara y el montaje recogen la coreografía que siguen los boxeadores recurriendo a una gran variedad de efectos sonoros y visuales: hay planos congelados, ralentizados, enérgicos movimientos y profusión de encuadres sobre los cuerpos de los boxeadores; además, las luces de los flashes de los fotógrafos de la escena adquieren un uso expresivo, así como los silencios y la diversidad de irreconocibles sonidos que, según los casos, acompañan los golpes y

los gemidos de dolor de los contendientes. El cruento baile —o “ritual sangriento”, como lo denominó Monterde (2000: 268)— adquiere significación dramática en relación a los momentos que atraviesa La Motta en su vida personal y cada combate constituye una etapa diferente en su particular *vía crucis*, en su particular camino de redención³¹⁹. Porque Jake, como Charlie en *Malas calles*, encuentra su camino de redención pero en su caso se trata de aceptar el castigo físico que él siente que merece —el castigo que él mismo reclama, por ejemplo, a su hermano Joey en la escena de violencia doméstica que acabamos de mencionar.

La violencia de fuera del ring, por el contrario, es una violencia seca y directa, alejada de la artificialidad y captada en un estilo semi-documental; es por ello una violencia más cruel y devastadora, en tanto que imprevisible e inesperada. Después de que Jake se proclamase campeón de los pesos medios en Detroit en 1949 frente a Marcel Cerdan, el montaje salta directamente a Nueva York en 1950, al apartamento de Jake y el contraste entre las dos secuencias es manifiesto. Scorsese introduce el combate de boxeo con un largo travelling que sigue a Jake desde el vestuario hasta el ring, y que se eleva una vez que llega allí hasta el plano general, mientras la *Cavalleria rusticana* suena de fondo; una vez dentro, se alternan los planos cortos de uno y otro contendiente, los planos picados y los contrapicados, en un montaje de la pelea corto y rápido que condensa en muy poco tiempo los diez asaltos hasta que Cerdan sufre un K.O. técnico. La cámara lenta y los disparos de los flashes “inmortalizan” el momento en el que Jake es proclamado campeón.

La compleja puesta en escena dentro de los estudios que Scorsese lleva a cabo para exprimir las posibilidades expresivas de las peleas en el ring tiene su contrapunto en la también compleja pero antitética puesta en escena a la que el cineasta se enfrenta en localizaciones reales. Los momentos de la vida cotidiana de Jake se rodaron en escenarios naturales y en apartamentos auténticos del Bronx, lo que ocasionó diversos

³¹⁹ Paul Schrader aludió a este *vía crucis* cuando afirmó que Scorsese había concebido el filme como una obra sobre “la redención a través del dolor físico, como el Via Crucis, como un tormento tras otro. No existe la redención por medio de la salvación o de la gracia divina, sino sólo redención a través de la muerte y el sufrimiento. Este es el lado oscuro de la doctrina cristiana” (en Fernández Valentí, 1999: 55). Schrader reescribió el guión inicial de Mardik Martin, confiriéndole al relato su estructura circular y utilizando los saltos temporales entre combates; después, Scorsese y De Niro, que había sido el verdadero impulsor del proyecto, reescribieron parte del texto —aunque no se acreditaron como guionistas (véase Monterde, 2000: 249-252).

problemas de producción —la mayoría de ellos referidos al escaso espacio para los equipos (véase Fernández Valentí, 1999: 38-39).

En la segunda secuencia citada, lo primero que vemos es que la figura de Jake no es la figura de un campeón: con una cerveza en una mano y un sandwich en otra, la camisa sin abrochar deja ver su incipiente barriga. Él y Joey están intentando arreglar el televisor cuando Vickie vuelve a casa y el protagonista tiene un terrible ataque de celos. Hay ahora una gran economía en cuanto a la planificación: la conversación entre Jake y Joey está realizada con dos planos/contraplanos de ambos que sólo se interrumpen con un plano general del salón cuando Vickie entra a saludar y un paneo corto la sigue. Los planos de los dos hermanos permanecen relativamente estáticos y abiertos (el ruido de la imagen del televisor estropeado, encuadrado junto a Jake, potencia la sensación de desequilibrio del personaje) y se cierran sobre los sujetos cuando Jake sube el tono de sus acusaciones; Joey se marcha de la casa indignado, después de que Jake preguntase: “¿Te follaste a mi mujer?”.

Entonces Jake entra en el dormitorio y se sitúa al lado de Vickie, que está agachada haciendo la cama, la increpa y la coge del pelo. Jake salía del salón con un plano general —él mismo que recogía la llegada y salida de Vickie— y en el dormitorio le recibe otro plano general con un ligero paneo; es el mismo plano que recoge a ambos cuando Jake comienza a golpearla. Ella sale del dormitorio y se encierra en el baño; un único plano desde dentro del baño recoge cómo Jake tira la puerta abajo y golpea a su mujer contra la pared. Los gritos se suceden hasta que, desesperada, Vickie dice haber tenido relaciones sexuales con Joey —con Joey, con Salvo, y con “todos”. Jake la deja atrás y sale decidido: un plano general de la calle en el que Jake se dirige hacia casa de Joey y otro plano dentro de la casa de éste, que le muestra comiendo junto a su mujer e hijos, capta al fondo la irrupción de Jake en la vivienda. La brutal paliza de Jake a Joey es entonces narrada esencialmente con dos tipos de planos: un plano abierto y lateral a nivel del suelo en el que vemos a Joey tirado e indefenso entre sillas y muebles mientras recibe las patadas y puñetazos de Jake —con las mujeres intentando detenerle y los niños pequeños observando— y otro plano del rostro desencajado del boxeador golpeando hacia la cámara.

El espacio en el que se mueve el protagonista en su vida privada es por lo general un espacio opresivo que contrasta con la amplitud y profundidad —ilusorias, forzadas—

que el cuadrilátero adquiere en algunos de los combates. La ciudad real en *Toro salvaje* no es un elemento secundario; aunque las ganancias del boxeo le permitan mudarse a otros espacios más amplios y abiertos (primero a zonas más prósperas del Bronx, luego, al retirarse, a Florida), Jake sigue siendo un hombre de barrio, un hombre que camina por malas calles: “his life still bears the marks of the tenement. [...] he remains the street thug and surrounds himself with people from the old neighborhood”³²⁰ (Blake, 2005: 196). La Motta está condenado a volver a Nueva York, aunque la ciudad que encuentre poco tenga que ver con la ciudad de las películas caseras que completan parte de la historia familiar del boxeador —su boda y la de su hermano, el nacimiento de sus hijos, etc. Una es sórdida y otra es espléndida; una es la ciudad en la que vive y en la que trabaja, ciudad de tugurios y sucios *night-clubs*; la otra es la ciudad con la que sueña, la ciudad que evoca en sus recuerdos, ciudad de límpidas azoteas que acoge las celebraciones de todo el vecindario. La ciudad que vemos durante la mayor parte del tiempo es la sórdida, fotografiada en blanco y negro; la otra, fotografiada en color, es una ciudad tan idealizada como engañosa.

Personaje asociado a un barrio y a unos orígenes pero, en cualquier caso, todavía más que a la gente y a los usos y costumbres de la comunidad italoamericana del Bronx, La Motta está indefectiblemente unido a su pulsión violenta, siendo continuamente arrastrado por ella; esa es su ciudad terrena, esas son las cuatro asfixiantes paredes que, por mucho que corra, jamás dejará lo suficientemente atrás. Por eso Florida no es ninguna vía de escape: allí será encarcelado por corrupción de menores.

Agresivo, antipático, celoso, impulsivo, ambicioso y orgulloso; Jake es un hombre que hace daño a todo aquel que le rodea. No es el heroico boxeador que utiliza sus puños para mantener a su familia o siquiera para ganarse una respetabilidad negada, tampoco es ningún símbolo del obrerismo norteamericano; tiene muy poco en común con los púgiles protagonistas de películas como *Rocky* o *Cinderella Man* (Ron Howard, 2005), a pesar de compartir orígenes italianos con uno y de haber nacido en una zona deprimida de Nueva York como el otro. A La Motta no le espera nadie; es un hombre abocado a la soledad cuya historia puede interpretarse como la de alguien que, incapaz

³²⁰ “su vida todavía lleva las marcas del vecindario. [...] él sigue siendo el matón callejero que se rodea con la gente del viejo barrio”.

de convivir con los demás, consigue al menos llegar a convivir consigo mismo y alcanza a comprenderse.

En los títulos de créditos le habíamos visto solo en el ring; también le veremos solo en un camerino, en una habitación de hotel, en su salón, en un vestuario, en una cabina de teléfono y en una celda. Vickie le abandonará y su hermano tampoco le perdonará cuando se reencuentre con él, a la entrada de un parking, años después de la paliza. El abrazo de Jake no es correspondido, el “te llamaré” de Joey no es creíble: Jake está solo. Solo en su celda, cuando se da golpes contra la pared y grita “no soy un animal”; solo en su camerino cuando recita un fragmento del diálogo escrito por Budd Schulberg para Terry Malloy (Marlon Brando) en *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954). Terry le echaba la culpa a su hermano Charley (Rod Steiger) por haberle obligado a amañar un combate de boxeo y haberle privado de la posibilidad de convertirse en campeón; pero Jake, frente al espejo, es a él mismo a quien echa la culpa.

Es una cita del Evangelio de Juan, capítulo 9 versículos 24-25, la que clausura la película: “Llamaron por segunda vez al hombre que había sido ciego y le dijeron: «Da gloria a Dios. Nosotros sabemos que ese hombre es un pecador». Les respondió: «Si es un pecador, no lo sé. Sólo sé una cosa: que era ciego y ahora veo»”. Si existe un atisbo de redención para Jake, si su ceguera puede ser curada, esto es porque acepta el castigo y comprende la raíz de su mal. La cita bíblica es en esta ocasión responsabilidad de Scorsese y no de Schrader³²¹; el director entendía que “[Jake] Acepta el castigo por lo que cree que ha hecho mal. Y, cuando lo meten en la cárcel, sólo se enfrenta con una pared y, por tanto, por primera vez con el verdadero enemigo, él mismo” (Thompson y Christie, 1999: 119).

En el cine de Ferrara hay otras formulaciones de la ambición y otras redenciones — fallidas o no— dentro de los límites de la ciudad. Como Scorsese en *Al límite*, Ferrara recrea en *Un cuento de Navidad* el Nueva York de principios de los años noventa, vincula imágenes cristianas al mundo de la droga y narra una transformación personal a través de un tríptico, aunque esta vez las tres partes tengan menos que ver con el Triduo Pascual que con el famoso relato navideño de Dickens y las tres visitas de los espíritus a Mr. Scrooge. En una trama que cubre apenas unos días, entre el rótulo previo a los

³²¹ El guionista afirmó al respecto de la cita: “No tengo ni idea de qué hace ahí [...]. No creo que sea propia ni del La Motta real ni del de la película” (en Huerta Floriano, 2008: 38)

créditos iniciales (“En diciembre de 1993 el honorable David Dinkins acababa su primer y único mandato como alcalde de Nueva York”) y el que antecede a los finales (“Menos de un mes después, Rudolph Giuliani juró su cargo como 107º alcalde de Nueva York”) vemos a una joven familia hispana de tres miembros —el marido dominicano (Lillo Brancato), la esposa puertorriqueña (Drea de Matteo) y la hija de ambos, el único personaje de los tres al que conocemos por su nombre, Lisa (Lisa Valens)— disfrutar de una cómoda vida propia de la clase media alta neoyorquina; vemos a la niña participar en la representación infantil del texto de Dickens en su colegio privado; vemos al matrimonio obtener sus ingresos de la cocaína, que ellos mismos cortan y distribuyen; vemos cómo la pareja se las ingenia para conseguir, al precio que sea y en el mercado negro, la muñeca que su hija ha pedido a Santa Claus y que está agotada en los centros comerciales; vemos cómo el marido es secuestrado; vemos cómo la esposa reúne el dinero para pagar el rescate; y vemos cómo, finalmente, él es liberado a tiempo para celebrar la Navidad junto a su familia.

Ferrara, al igual que Schrader en *Posibilidad de escape*, se distancia aquí de la amenazadora e idealizada representación cinematográfica usual de los narcotraficantes, tomando como punto de partida la historia real de Lugi Hernández (acreditada como Cassandra de Jesús), quien le asesoró en el rodaje³²². Ahora es el medio minimalista, familiar y doméstico el que sirve de contrapunto al ambiente criminal aparatoso y solemne que los espectadores suelen esperar de este tipo de ficciones; y el catolicismo tan “cinematográfico” de la mafia italoamericana es aquí el catolicismo de unos inmigrantes de origen latinoamericano, en el que las catedrales y el culto fastuoso son sustituidos por modestas capillas y vulgares adornos; y el resultado de esta deconstrucción genérica es una de las películas más reflexivas —y pulidas en la forma— de la filmografía de Ferrara, en la que la miscelánea es nota predominante desde la primera secuencia, en la que convergen formatos, textos y épocas distintas³²³: de una

³²² Según declaraciones del cineasta: “[...] I was introduced to ‘Cassandra De Jesus’, and she told us this story. In essence, we approached the film as a documentary. Whether what this person told us was true or not, we accepted it as the truth. And the more you want to document it like that, the more stylized it became” (en Stevens, 2004: 282).

³²³ Jordi Sánchez-Navarro inscribe *Un cuento de Navidad* dentro de lo que Celestino Deleyto (2000) denomina, para referirse a la película *Smoke* (Wayne Wang, 1995), realismo posmodernista, “característico de un cierto cine independiente norteamericano en el que la combinación de los géneros y a las formas narrativas del cine clásico con una reflexividad sobre el artificio de la representación no entran en conflicto con una vocación de presentación de la sociedad que se pretende más aproximada a la realidad que el cine dominante contemporáneo” (Sánchez-Navarro, 2005: 193).

representación teatral de *A Christmas Carol* que recupera, con niños, el Londres del siglo XIX y que es filmada a través de una videocámara, a un insólito paseo en carruaje por el Nueva York de los rascacielos, también documentado en vídeo por la familia protagonista —todo parte, ya lo hemos indicado, de una recreación de los primeros años noventa producida a comienzos del siglo XXI.

Y la historia, narrada con la inspiración de un documentalista, adquiere una mayor significación vista como un cuento moral construido sobre un cúmulo de paradojas. Son los tres encuentros de la mujer con el portavoz de los secuestradores (Ice-T) los que parecen despertar su conciencia moral, y en cada uno de ellos, como recoge Jordi Sánchez-Navarro (2005: 193-194), son esencialmente tres los dilemas que el secuestrador plantea a la mujer en referencia a su pasado, a su presente y a su futuro: “¿Por qué te casaste con esa escoria dominicana?”, “¿Por qué vendéis droga a los niños?”, “¿Qué harás si libero a tu marido?”. Pero como la mujer, este “fantasma” demuestra ser racista y avaricioso: el lenguaje despectivo y brutal que él, que es negro, emplea para hablar de los hispanos no es más que un eco de la forma en la que ella, que es puertorriqueña, se había referido a unos traficantes negros en una conversación anterior, así como la desmedida exigencia económica del secuestrador que, sin fijar cantidad alguna, reclama todo su dinero, alude también a la actitud intransigente de la mujer hacia sus cómplices en el negocio cuando comprueba que las ganancias se han visto reducidas.

Nada de esto impide, no obstante, que en otra escena la esposa actúe como una auténtica matriarca, benefactora y protectora de algunas de las familias de inmigrantes de su vecindario, ni que el secuestrador añada a su exigencia económica una exigencia moral, la de que el matrimonio abandone el tráfico de drogas (y a pesar de que él mismo sea un consumidor, como se atisba en otra escena en la que están reunidos los secuestradores). Tras la liberación del marido y su regreso al hogar familiar, se suceden una serie de escenas en las que la pareja reflexiona sobre las posibilidades de cambiar de vida —de la pregunta por el tiempo que podrán seguir ocultando a su hija el trabajo al que se dedican hasta la pregunta sobre el cómo pagarán las facturas— para más tarde descubrir con sorpresa, a través de la televisión, que los secuestradores eran en realidad un grupo de policías corruptos con un extenso historial criminal —la mujer reconoce el rostro de su particular “fantasma” en la noticia de su detención.

Estas contradicciones aparentes, la inexistencia de figuras nítidamente buenas y malas, la incapacidad de la protagonista para discernir entre el bien y el mal que acarrearán sus actos, así como también la carga de odios étnicos y raciales, son los elementos que permiten a Ferrara “supera[r] el maniqueísmo de Dickens” (Sánchez-Navarro, 2005: 194) y le aproximan al universo de la serie televisiva *Los Soprano*³²⁴ (*The Sopranos*, David Chase, 1999-2005), en la que “el crimen no es más que una cuestión de óptica: los delincuentes no son otros que aquellos que no aceptan la mediación externa entre la oferta y la demanda” (*idem*); Esto es, las personas que llevan el libre mercado a su máxima expresión; y, efectivamente, no es casualidad que el secuestro del marido se produzca justo cuando la esposa está comprando ilegalmente la muñeca que su marido no había podido adquirir por la vía legal —en la escena previa del centro comercial, de un inconfundible tono sarcástico, el marido asistía atónito y sin poder hacer nada a la pelea por la última muñeca entre dos alteradas mujeres.

Sin embargo, afirmar que el crimen es una cuestión de óptica, admitir que un policía puede ser un criminal y que un criminal puede ser, a su vez, un ciudadano ejemplar, no significa aceptar que el bien y el mal sean también una cuestión de óptica³²⁵. Al menos, ese no es el discurso que prevalece en *Un cuento de Navidad*. En la última secuencia de la película un par de hombres enseñan orgullosos a su jefe, al marido, el cadáver de un soplón en el maletero de un coche. Después de verlo, el marido regresa como si nada a la fiesta en la que se encontraba, junto a su mujer, antes de que apareciesen sus secuaces. Entre risas se sube al escenario y coge el micrófono. Comienza a cantar una canción latina romántica y la frase que glosaba la inminente llegada de Giuliani se desliza sobre su rostro; un enigmático *To be Cont...* inscrito a continuación da por concluido el relato.

La explicación que el propio Ferrara dio en una charla en la Cinemateca francesa para ese continuará incompleto residía en el carácter frustrado del proceso de redención que, parecía, los protagonistas habían iniciado: “... redemption is a twenty-four-hour,

³²⁴ Drea de Matteo, además, encarnaba en aquella serie a Adriana La Cerva.

³²⁵ Para Nicole Brenez lo que la película dibuja es, precisamente, una sociedad capitalista en la que lo criminal es el estado normal en el que tienen lugar las relaciones humanas: “each act, whether big or small, manifests only corruption, betrayal, and wrongdoing but is nonetheless experienced as normality. The cops lean on the dealers for the purpose of extortion, while the dealers gently administer their good works (financing the education of impoverished Dominicans). Money has destroyed not only institutions but also those human relationships held most sacred (such as family life) -a fact that no longer seems to bother anyone” (2007: 52).

seven-days-a-week process, I mean, who wants to be redeemed? [...] In the end, I think these people needed to be educated before they could be redeemed”³²⁶ (en Brenez, 2007: 167). Curiosamente, lo último que hace el marido en la película es pedir perdón; pero perdón por no saberse la letra de la canción que estaba cantando, de la que sólo es capaz de repetir un verso: “me asomo a la puerta y tú no has llegado”.

Protagonistas católicos y sin nombre que, a diferencia del teniente, no logran culminar su proceso de redención y que, tal y como hacía Letour antes de encontrarse con Ann, se niegan a ver las consecuencias de sus actos, evitando esa conexión con la realidad de las implicaciones violentas de aquello a lo que se dedican. Es tan probable que la llegada de Giuliani acabase con buena parte del negocio del matrimonio protagonista de *Un cuento de Navidad* como improbable que, para ellos, la cárcel supusiera algún tipo de liberación del modo en que lo era para el antihéroe schraderiano. En ese sentido, son una prueba palmaria los encuadres que, durante su odisea, ya muestran a la mujer figuradamente entre rejas: su silueta tras unos barrotes al descender por las escaleras del lugar en el que compra la muñeca, la valla a su espalda en uno de sus encuentros con el secuestrador. Se apunta así, de nuevo, a su incapacidad para reconocer el entorno en el que se mueve, nadie se droga a su alrededor (aunque sí en presencia de su pareja, quien, deducimos por una de sus conversaciones, es un ex-adicto) y los efectos de la cocaína que corta no existen para ella; su trabajo no es más que un trabajo, hasta que su marido es secuestrado.

En *Teniente corrupto* no había ningún fundido encadenado, se prefería un montaje seco y directo y una imagen desaseada; a pesar de su sencillez, las localizaciones de *Un cuento de Navidad* no conforman un espacio sucio o escabroso y los fundidos encadenados saturan una gran parte de las secuencias. En buena medida, las diferencias entre los protagonistas de las dos películas, explican las diferentes miradas sobre la misma ciudad (o viceversa). Uno es un hombre solitario y violento, que vive en un ininterrumpido estado de embriaguez, y la otra es una madre de familia que no desdeña sus responsabilidades de cara a sus parientes y vecinos. Ambos van de un lado a otro de Nueva York a causa de su trabajo —para preparar las entregas de droga, la mujer se

³²⁶ “... La redención es un proceso de veinticuatro horas al día, siete días a la semana, quiero decir, ¿quién quiere ser redimido? [...] Al final, creo que estas personas necesitaban una educación antes de poder redimirse”.

traslada junto a su marido desde la zona residencial de Manhattan hasta el Bronx— y ambos se ven obligados a recorrer en poco tiempo la ciudad para conseguir una gran cantidad de dinero a cambio de una vida —la del propio teniente, a la que su corredor de apuestas ha puesto precio, y la del marido. Pero mientras que el viaje del teniente le lleva a una confrontación evidente con sus regiones oscuras, en las que el sufrimiento de Cristo es sustancia primordial, el viaje de la mujer, aun impregnado por las diatribas éticas del secuestrador, no lleva —no directamente— hacia los conflictos que cimientan su cómoda existencia; así, ella sigue habitando un espacio complaciente, casi etéreo, que la separa de su entorno real cuando conduce su coche de una parte a otra de la ciudad en busca del dinero.

De la comparación entre los dos personajes y sus respectivos recorridos aún cabe colegir otra paradoja: es el teniente, en apariencia el personaje más abyecto, quien culmina su redención. Y es que del mismo modo que durante la mayor parte del metraje vemos al teniente actuar con fines egoístas, vemos a la mujer actuar, sufrir, por el amor a su marido y su deseo de salvarle pero eso no la sitúa a ella más cerca de la redención (claro que hay también egoísmo en la mujer, en el anhelo de preservar su estatus). El teniente es, en el último momento y tras una revelación, capaz de dejar atrás la ciudad terrena —diríase que, en vez de salvar su vida, salva su alma—, mientras que la determinación moral de la mujer, y aún menos la de su marido, no es lo suficientemente intensa como para renunciar al bienestar económico y material; como sagazmente señala Brad Stevens, “The couple may not use drugs, but they are nonetheless addicted to a lifestyle”³²⁷ (2004: 285-286).

Se ha señalado ya que el relato huye del maniqueísmo y por eso en la vida de ese matrimonio que gana dinero con las drogas encontramos al mismo tiempo valores éticos, orientados fundamentalmente al entorno familiar, de los que no hay ningún rastro en la descripción del teniente. Pero en el estadio de lo moral, en el estadio de lo religioso, en la ciudad de Dios, eso no basta: *Un cuento de Navidad* podría interpretarse así como la ilustración de un fracaso ante otra exigencia evangélica radical:

³²⁷ “Puede que la pareja no consuma drogas, pero sin embargo son adictos a un estilo de vida”.

“Si alguno viene junto a mí y no odia a su padre, a su madre, a su mujer, a sus hijos, a sus hermanos, a sus hermanas y hasta su propia vida, no puede ser discípulo mío. El que no lleve su cruz y venga en pos de mí, no puede ser discípulo mío” (Lc 14, 26).

No obstante, dentro de la filmografía de Ferrara, si existe una película con la que se puede vincular *Un cuento de Navidad* esa es *El rey de Nueva York* —el cineasta incluso se ha referido a ambas como películas hermanas. *Un cuento de Navidad* sería la aproximación cinematográfica al universo auténtico, real, del negocio de la droga, mientras que *El rey de Nueva York* se ocuparía de la imagen cinematográfica, de tintes casi míticos, de los mafiosos dedicados al narcotráfico³²⁸, pero ambas componen un turbio y angustiado horizonte moral sobre la ciudad de Nueva York, en el que policías corruptos y criminales bienintencionados, incapaces de discernir si habitan un cielo o un infierno, divagan sobre el bien y el mal.

Frank White (Christopher Walken) es el líder de una banda criminal —formada en su mayoría por afroamericanos— recién liberado de prisión, que emprende una cruzada contra sus competidores, el resto de grupos criminales de la ciudad —colombianos, italoamericanos y chinos³²⁹. Al tiempo que se postula como el rey en la sombra de Nueva York, crecen en él los intereses filantrópicos y evita con una fuerte inyección económica el cierre de un hospital del Bronx, mientras que tres policías, Roy Bishop (Victor Argo), Dennis Gilley (David Caruso) y Thomas Flanigan (Wesley Snipes), le persiguen implacablemente.

Antes de que los créditos se inscriban sobre la pantalla en la que vemos a White observando la ciudad desde el interior de un vehículo (tal y como sucedía en *Taxi driver*, *Posibilidad de escape* y *Al límite*), tiene lugar un prólogo en el que queda

³²⁸ Las palabras de Ferrara referidas a su motivación para realizar *Un cuento de Navidad*: “I always wanted to do a sister film to *King of New York*. *King of New York* was like a Grimm Brothers fairy tale of dope dealing, but I never saw a film that was the real deal, that was about how drug dealing is really done. In movies, people get these little packages. But you think, ‘Where does this stuff actually come from? What’s the process?’. The marketing, the buying... the real thing, not the 50-gallon drums or taking over a Colombian gang in three days or any of that crap” (en Stevens, 2004: 282).

³²⁹ Sobre esta primera segregación, Gavin Smith expone una reflexión sobre el racismo y el capitalismo que, como hemos visto, será reinterpretada años después en *Un cuento de Navidad*: “White’s underworld opponents run the range of New York ethnicities —Chinese, Italian, Latin— but are segregated. The power structures are racist, but the players on the street are colorblind” (1990: 42). La canción de los créditos finales, *Am I Black Enough for You?*, del rapero Schooly D. ahonda en esa disyuntiva: por un lado, el choque racial y los modos en los que se construye la colectividad y a través de los cuales podrían superarse ciertas barreras étnicas; por otro lado, la recurrencia del mal y el racismo de nuestro lenguaje que equipara el color negro a lo malvado.

perfectamente definido el aspecto visual del filme, uno de los más cuidados de Ferrara en cuanto a iluminación y fotografía³³⁰. Con pocos y largos planos, jugando con el foco y con la profundidad de campo, así como con los azules y las sombras proyectadas, se presenta al personaje principal en el momento en que es buscado en su celda para su puesta en libertad, el trayecto escoltado por dos guardias hasta su salida de Sing Sing y, posteriormente, el recorrido en limusina hasta otra fortaleza; la cámara se detiene reiteradamente sobre las rejas del escenario —los barrotes de su celda, el enrejado de seguridad de los pasillos de la prisión, la valla de las puertas de acceso— dando la impresión de que el protagonista abandona una cárcel para entrar en otra —ese plano que no termina hasta que la valla de la puerta de acceso se cierra por completo, varios segundos después de que su coche haya entrado. Después, por corte directo pasamos al interior de una lujosa casa en la que un mafioso latinoamericano, rodeado de varias mujeres semidesnudas, se prepara para marcharse. Al salir de la casa, el mafioso utiliza una cabina telefónica y, en ese momento, es tiroteado por varios hombres armados. Uno de los asesinos deja un periódico sobre el cadáver, en el que puede leerse que “Frank White sale de la cárcel” junto a una foto suya. De nuevo por corte directo pasamos al rostro del protagonista en el interior de su vehículo.

White, a diferencia del teniente, de Frank Pierce y de Travis Bickle, no conduce, sino que, como John LeTour, es conducido. Y si bien su estatus es muy distinto al de todos esos personajes (indicado tanto por su vehículo, una limusina, como por sus acompañantes, dos mujeres jóvenes y atractivas que trabajan para él) lo que ve por la ventanilla no difiere de lo que los otros veían: las mismas figuras de la desdicha a las que Bickle transportaba, a las que Pierce intentaba salvar, y a las que LeTour alguna vez habría vendido una droga que el teniente se habría ocupado de requisar. Los créditos se insertan en los planos intercalados del interior de la limusina, del rostro de White y del

³³⁰ La fotografía de la película corre a cargo de Bojan Bazelli, quien se había estrenado como director de fotografía precisamente gracias a Ferrara en *China Girl*. La tercera colaboración entre ambos, *Secuestradores de cuerpos*, sería también la última. Después, en la carrera de Bazelli destacarían sus trabajos con grandes presupuestos, como *Sr. y Sra. Smith* (*Mr. & Mrs. Smith*, de Doug Liman, 2005) y *El llanero solitario* (*The Lone Ranger*, de Gore Verbinski, 2013). Para Ferrara, una de las principales diferencias entre el trabajo de Bazelli y el de Ken Kelsch —el director de fotografía de *El asesino del taladro* y de prácticamente toda la filmografía de Ferrara posterior a *Teniente corrupto*— radica en que para el primero todo se construye sobre el plano, mientras que el segundo se adapta con mayor facilidad y rapidez a las condiciones de rodaje, aunque eso signifique sacrificar el plano a otras necesidades artísticas o de producción el cineasta llega a definir a Kelsch como un ex-boina verde de Vietnam (véase Brenez, 2007: 169-170).

exterior de la limusina, la noche de un barrio deprimido y marginal, con prostitutas, drogadictos y traficantes.

El carácter elegíaco y melancólico de la obra, transmitido desde esos mismos créditos por la mirada de Walken hacia la oscuridad, se ve acentuado en estos primeros minutos por la composición musical de Joe Delia, una variación del *Otoño* de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, que se acaba diluyendo en una composición de hip-hop como incidiendo, a su vez, en la dimensión nocturna, abrupta y urbana del relato que se desarrollará a continuación. La música subraya así un entramado visual cargado de significación; en una imagen con unos contrastes muy marcados y de sombras definidas, la predominancia de tonos azules constituirá el *leitmotiv* de todas las escenas de Frank White, así como la de tonos rojizos lo será de las escenas de sus enemigos en las que él no esté presente (principalmente, las de los policías).

Nick Johnstone ha querido ver en estas decisiones estéticas, sumadas al nombre del protagonista (“white”, “blanco”, sugiere pureza pero apunta Johnstone que también invoca el nombre de un tipo de heroína, “china white”) una clara intencionalidad de tintes políticos por parte del cineasta:

“Put these three colours together and you have red, white and blue. The intention behind this incredibly complex and faultlessly executed colour-coded lighting is to bring all the elements together as a damning visual indictment of the red, white and blue of the American flag, and consequently a damning indictment of the government’s economic and social policy under Reagan”³³¹ (1999: 122).

La aproximación visual a los grupos que se disputan el dominio de la ciudad, desde los criminales a las autoridades, además de otra marca de diferenciación entre ellos, sirve para el despliegue de una serie de metáforas, referencias y ejercicios de metalenguaje —una madona salida de *Malas calles* en el local del mafioso italiano Arty Clay (Frank Gio), una improbable reunión de negocios con el líder de la mafia china

³³¹ “Pon estos tres colores juntos y obtendrás rojo, blanco y azul. La intención detrás de esta increíblemente compleja e impecablemente ejecutada iluminación es unir todos los elementos en una dura crítica visual del rojo, blanco y azul de la bandera americana y, en consecuencia, en una dura crítica a la política social y económica de la Administración de Reagan”.

Larry Wong (Joey Chin) en una sala privada de cine en la que se proyecta *Nosferatu* ³³² (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, de F.W. Murnau, 1922), etc.—, y desde una perspectiva general sobre la filmografía de Ferrara no habría necesidad de, con este autor, afirmar tanto; que los relatos de inspiración cristiana que dirige el italoamericano poseen un carácter contestatario resulta innegable tras el análisis de *Teniente corrupto*, del mismo modo que la crítica política, anticapitalista y antiimperialista está presente en su obra de manera definitoria, mucho más de lo que lo está en las películas de Scorsese o Schrader (Brenes y Losilla, 2005).

Sí coincidimos con Johnstone en la identificación de un plano clave que nos sirve para construir el significado del filme. Después de salir de prisión, alojado en el exclusivo Hotel Plaza y a la espera de que su banda se reúna con él, White observa la noche de la ciudad a través de un inmenso ventanal; desde el exterior, un suave *travelling* nos sitúa frente a él y entonces vemos las luces de los rascacielos reflejándose sobre su pecho y sobre su rostro: “It’s as if his soul is floating in front of him and the city is his soul. It is then that we realise that White is in love with the city, despite all its chaos and contradictions”³³³ (1999: 115). Más allá de la equiparación entre la mafia y el capitalismo y de la mirada desesperanzada hacia las instituciones, ambos elementos nucleares de la posterior *Un cuento de Navidad*, destaca aquí la ascendencia de una figura como Frank White sobre la ciudad: en los lugares en los que prevalece el mal, el bien se abre camino por extraños senderos.

Porque White, un mafioso que se considera a sí mismo un empresario, un asesino que dice no haber matado nunca a nadie que no lo mereciera, se erige como una contradictoria figura justiciera. Por un lado, quiere hacer el bien, quiere hacer “algo bueno”, como le confiesa a su abogada (Janet Julien), pero por otro, su encendido discurso frente a Bishop en contra de los modos de sus competidores se relaciona, más que con la ejemplaridad ética, con el alegato cínico e hipócrita del acusado que se sabe

³³² Quim Casas condensa en un párrafo las principales citas de esta lírica e insólita secuencia: “Adicciones fuera y dentro del relato, el gesticulante Max Schreck contemplando desde el encuadre mudo y blanquinegro los negocios de la heroína, vampirismo y droga (Zulueta) y un ejercicio de metalenguaje: Augusto Caminito, productor del filme de Ferrara, produjo y dirigió parcialmente sólo dos años antes la decadente *Nosferatu, príncipe de las tinieblas* (*Nosferatu a Venezia*, 1988), con Klaus Kinski encarnando el papel acometido diez años antes a las órdenes de Werner Herzog como homenaje a Murnau y Schreck” (2005b: 122).

³³³ “Es como si su alma estuviera flotando frente a él y la ciudad fuera su alma. Es entonces cuando nos damos cuenta de que White está enamorado de la ciudad, a pesar de todo el caos y las contradicciones”.

condenado³³⁴. Y sus actos son, por encima de todo, arrogantes muestras de poder: White expande su imperio a base de tiroteos, matanzas y robos de barriles llenos de droga, e incluso la que es su bandera benéfica, la salvación de un modesto hospital, sirve para lavar dinero negro y funciona como una operación de marketing que provoca que un grupo de policías corruptos, comandados por Gilley y Flannigan, actúen al margen de la ley contra él; delante de una pantalla de televisión en la que se loa a Frank como el contribuyente principal de la salvación del hospital, Gilley brinda irónicamente por “el rey de Nueva York” y se queja junto a sus compañeros de un sistema que favorece a los criminales y entorpece a los policías.

La puesta en escena tiende a individualizar al protagonista en el plano, recubriéndole de “una aureola casi mística” (Casas, 2005b: 121) —sus primeros planos iluminados en medio de la oscuridad, su lacónica y solemne expresión en contraste con la de los que le rodean— pero es igualmente cierto que la auténtica figura del bien, de la bondad, en esa ciudad decadente no la constituye Frank sino su más acérrimo perseguidor, Bishop³³⁵ (un apellido de raíz religiosa, en castellano «obispo»). En el duelo final entre los dos, que transcurre primero en el apartamento del policía y después en el interior del metro, su vestimenta es semejante (traje liso de tonos oscuros, camisa blanca) y es que, en buena medida, Bishop es descrito como reflejo de White: hombres solitarios, de adusta expresión y voluntad firme que ocupan un puesto de responsabilidad, pero uno transgrede la ley y el otro intenta que se cumpla, uno goza de reconocimiento social y otro trabaja en el anonimato. Curiosamente, ambos son traicionados por sus subalternos: Gilley y Flannigan desoyen las advertencias de su jefe sobre lo que ocurrirá si actúan ilegalmente contra Frank y ambos llegan hasta el capo gracias a la interesada mediación de Joey Dalesio (Paul Calderon), uno de sus hombres de confianza.

³³⁴ Por un lado, afirma que el hecho de que la gente se drogue no es su culpa y por otro carga contra sus rivales destacando su falta de moralidad: “Cuando la oficina del fiscal investigó la muerte repentina de Arty Clay, descubrieron que había dejado una herencia de trece millones de dólares. ¿Cómo explicas eso? Y luego está Larry Wong, que era dueño de la mitad de Chinatown cuando falleció. Larry solía alquilar sus pisos a refugiados asiáticos, a su propia gente, por ochocientos dólares al mes, edificios con un retrete comunitario. ¿Y el rey Tito? Tenía chicas de trece años prostituyéndose en las calles. Estos tipos están muertos porque yo no quiero ganar dinero de esa forma. Emil Zapa, los hermanos Mata, están muertos porque estaban excavando una tumba para esta ciudad. [...] Este país gasta cien mil millones de dólares al año en colocarse y no es por mí. En todo el tiempo en que me pudrí en la cárcel se puso peor. Yo no soy tu problema, sólo soy un hombre de negocios”.

³³⁵ *El rey de Nueva York* es la primera de una larga lista de colaboraciones entre el actor Victor Argo, que interpreta a Bishop, y Ferrara. Fuera de sus pequeños papeles en producciones televisivas, los trabajos más representativos de Argo hasta entonces habían sido sus frecuentes colaboraciones con Scorsese —siendo su papel más extenso el del apóstol Pedro en *La última tentación de Cristo*.

White, sin embargo, inspira temor y clama venganza, mientras que Bishop es un hombre enfermo necesitado de medicación que recurre siempre, antes que a la confrontación física, a la dialéctica: “¿Matarás a todo el que no puedas atrapar?”, le espeta a Gilley cuando éste sugiere acabar con Frank en vez de detenerle, del mismo modo que su respuesta a la diatriba ética de White se limita a un “¿Quién te hizo juez?”. El protagonista, por el contrario, prefiere actuar. Tras la intrincada red de odios, amores y traiciones tejida durante toda la película y rota definitivamente en la secuencia del asalto ilegal, Frank ordena la muerte de Dalesio y ejecuta él mismo a Gilley, como represalia por el asesinato de su lugarteniente, Jimmy Jump (Laurence Fishburne)³³⁶. Frank ordena a sus esbirros que entierren a Dalesio junto con el dinero por el que le vendió, en una escena de resonancias bíblicas en la que el protagonista se presenta a sí mismo como una especie de Cristo (pos)moderno resentido e implacable con su Judas particular. Gilley muere dentro de su coche, a las afueras del cementerio y durante el funeral de Flannigan: la limusina de White se sitúa a la altura del coche aparcado en el que está Gilley y un disparo de la escopeta que empuña el protagonista acaba con la vida del policía.

Los primeros planos a través de los cuales se narra el acontecimiento sitúan la acción a un elevado nivel de intimidad y tensión. El primer plano de la sorpresa en el rostro de Gilley es seguido de un plano ligeramente más amplio desde atrás (con la cámara ubicada en el exterior de la ventanilla del copiloto, mostrando al actor de espaldas) en el que vemos el arma apuntándole y disparando a su cabeza. Este plano se mantiene unos segundos, después de que el cuerpo de Gilley desaparezca por la parte inferior del encuadre, enfocando la sangre que ha salpicado el cristal (esto es, sobre la misma cámara) para pasar finalmente a un primer plano del rostro de Frank, que observa fríamente el escenario del crimen. Se obliga al espectador a ver la violencia desde cerca —la sangre salpica su mirada— a la vez que se insiste en el estrecho vínculo entre el protagonista y la violencia y en la dimensión personal del asesinato.

³³⁶ El asalto ilegal perpetrado por Gilley y Flannigan junto a otros policías corruptos acaba con la muerte de Flannigan y de Jimmy Jump. En un descampado, bajo una intensa lluvia, un malherido Jump se ríe afanosamente al lado del cadáver de Flannigan, desatando la ira de Gilley, quien finalmente le pega un tiro en la cabeza. En esta secuencia, Gilley besa el cadáver de su compañero mientras exclama que le quiere; además de ahondar en las personalidades de los personajes secundarios de manera admirable en tan poco tiempo, Ferrara propone un símil entre la relación de Frank White-Jimmy Jump y la de Dennis Gilley-Thomas Flannigan que, partiendo de la más típica representación de camaradería masculina, se inscribe decididamente en el terreno de la homoerótica (véase Stevens, 2004: 143-144).

Ferrara había esbozado una ejecución parecida en el episodio piloto de *Crime Story* (1986), en el que un personaje también interpretado, como Gilley, por David Caruso, era asesinado en el interior de otro coche³³⁷; la volverá a reproducir en su siguiente película, *Teniente corrupto*, aunque mediante una planificación muy distinta basada en un único plano general y cuyo sentido es prácticamente el opuesto: el asesinato del teniente está lejos de tener una connotación personal —no conocemos a su asesino³³⁸— y supone su definitiva liberación de la violencia. En *El funeral* un personaje era conducido en automóvil hasta su asesinato y en *Un cuento de Navidad* alguien aconsejaba a la protagonista mantener subida la ventanilla en su encuentro con el secuestrador, pues esa era su única protección frente a él. El vehículo desde el que los personajes de Ferrara ven la ciudad que habitan se convierte no pocas veces en su tumba; espacio de connotaciones santas donde se vive y se muere, donde las puertas de la redención se abren para pecadores como el teniente o como Frank White, en la última secuencia de la película. Pero este último no las cruzará.

Después de un intercambio de disparos con Bishop en el interior del suburbano, en el que el policía es herido fatalmente, Frank sale a la calle. La puesta en escena rememora aquí los primeros compases de la película y, de modo inverso a la que fue su salida de prisión, los planos muestran al protagonista alejándose tras unos barrotes (las rejas de la entrada al metro). En medio del tráfico de una gran avenida, máxima expresión de la ciudad, Frank se sube a un taxi. A la lúgubre composición musical que acompaña el momento se le superpone el ruido de las sirenas de la policía; al ver que su pasajero está herido y armado el taxista sale del coche, se aleja corriendo y un grupo de agentes rodea el vehículo. White muere solo, con su pistola en la mano (ese es el último plano, un plano detalle) frente a una pequeña cruz colgada del retrovisor del taxi y una figura del Arcángel Miguel apoyada en el salpicadero. Escribía Nicole Brenez que el teniente conseguía, con su muerte, disolver su singularidad en el flujo universal del mundo, mientras que Frank permanecía como el carácter de la contradicción frente a la ley del mundo, incapaz de completar su conversión (2007: 76). En efecto, presa al mismo

³³⁷ Esta vez era en un callejón de las calles de Chicago, años cincuenta, en los que transcurriría la trama de la serie creada por Michael Mann, y el hombre que disparaba se encontraba, igual que su víctima, dentro del coche.

³³⁸ El espectador sabe que el responsable de su muerte —quien la ordena— es Large, un corredor de apuestas, pero éste nunca es visto en pantalla.

tiempo de su ideal, de su deseo de santidad, y de su ciudad terrena, Frank muere encerrado en sí mismo, sin asumir ni sus contradicciones ni sus limitaciones³³⁹: la violencia acaba engullendo al que quiso ser el jefe de los ejércitos de Dios sin renunciar a ser, al mismo tiempo, un exitoso hombre de negocios. Y es así como, al final, toda esa violencia que despliega este rey de Nueva York funciona, en palabras del propio Ferrara, como una metáfora de su ciega ambición (Smith, 1993b: 23).

3.2. Nueva York o la ciudad del miedo

Relacionada estrechamente con la Nueva York de la droga y de la ambición está la Nueva York de la violencia y del miedo. Por un lado está la violencia de las organizaciones criminales, ya sean éstas modernas o tradicionales. Modernas como el grupo interracial y asociado al hip-hop liderado por Frank White, o (pos)modernas como la “realista” empresa familiar de un matrimonio puertorriqueño en *Un cuento de Navidad*. Tradicionales como la mafia católica e italoamericana retratada en *Uno de los nuestros* y a la que Scorsese aludió de manera decisiva en otras películas como *Malas calles* y *Toro salvaje* para explicar las motivaciones de los protagonistas y trazar su itinerario vital. Hay, claro está, diversas expresiones individuales de la violencia grupal: personajes como Henry, Charlie y Jake La Motta viven en ambientes y entornos violentos que explican, junto con su ambición y sus frustraciones, la agresividad que les define y que ya hemos analizado.

Pero, por otro lado, existe una violencia todavía más vasta e incontrolable, ejercida por múltiples sujetos: la violencia de las bandas callejeras (*China Girl*), la de los psicópatas (*El asesino del taladro*, *Ciudad del crimen*), la de los vigilantes y justicieros (*Taxi driver*, *Ángel de venganza*), la de los *freaks* (*Jo*, *¡qué noche!*) e incluso la de los monstruos (*The Addiction*). Más vasta e incontrolable porque escapa a los códigos criminales, porque cualquiera puede ser víctima de ella y porque cualquiera puede

³³⁹ Si bien en muchos sentidos el relato está narrado desde el punto de vista del criminal, favoreciendo que se produzca una cierta empatía entre Frank White y el público, ni Ferrara ni su guionista, Nicholas St. John, le convierten en un héroe justiciero, ni esconden sus contradicciones. De hecho, que asesine a Bishop es una última prueba de que su lógica es fallida; poco antes, White se había enorgullecido de que nunca había matado a nadie que no se lo mereciese, mientras que, de cara al espectador, la historia construida en torno a Bishop no justificaría en modo alguno su muerte.

ejercerla. Una violencia que, más que por la ambición, se caracteriza por el miedo: el miedo que genera y el miedo que la genera.

3.2.1. Asesinos y justicieros

“A city full of suspects”; eso pasaba a ser Nueva York para el detective Al Wheeler (Billy Dee Williams) cuando caía en la cuenta de que los asesinatos de las *strippers* de la agencia de Matt Rossi (Tom Berenger) y Nicky Parzeno (Jack Scalia) no se debían a ningún ajuste de cuentas entre mafiosos locales. *Ciudad del crimen* comienza con una serie de tomas aéreas de la ciudad, convencionales planos cuya principal función parece la de remarcar una localización real que apenas volverá a verse (debido a exigencias de la producción, el rodaje se llevó a cabo fundamentalmente en Los Angeles) pero que también revelan la que será la característica más destacable y llamativa de la película: “su absoluta y absorbente nocturnidad” (Casas, 2005c: 97).

Dado que los protagonistas trabajan de noche, tiene sentido que la mayoría de secuencias se sucedan después del ocaso. Hay varias escenas ubicadas temporalmente en el amanecer o en el atardecer, escenas que se sitúan en los límites de la noche y que precisamente resaltan el carácter noir de la película. Las dos escenas exteriores y diurnas de la película se suceden en un intervalo de cinco minutos y tienen unas connotaciones trágicas, oscuras: la primera es un *flashback* de la infancia de Matt en el que éste es testigo de un violento asesinato perpetrado por la mafia; la segunda representa la recaída en la droga de Loretta (Melanie Griffith), cuando, tras presenciar en el hospital la muerte de Leila (Rae Dawn Chong), visita a un traficante, Jorge (Juan Fernández). Nueva York es, en definitiva, una ciudad *noir* en tanto que sirve de marco ideal para unos personajes angustiados por su pasado, temerosos de su futuro, instalados en la pérdida y en la melancolía.

Matt, el protagonista, es un ex-boxeador en busca de una redención (mató a un contrincante en el ring) tan anhelante como incapaz de recuperar la relación que tuvo con una de sus bailarinas, Loretta. Ella, a su vez, es una ex-adicta que ahora mantiene una relación sentimental con una compañera, Leila, y que es situada de nuevo frente a su abismo por el asesino en serie (no sólo en tanto que posible víctima sino porque Leila es asaltada). Matt, a medio camino de Sean Thornton —el personaje que interpretara

John Wayne en *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, de John Ford, 1952)— y de Jake La Motta —ambos comparten orígenes y conexiones con la mafia, uno es “el toro del Bronx” y otro “el zurdo del Bronx”— se ve asediado por varios frentes: la policía, el asesino y Loretta. Del mismo modo que Sean es al final capaz de pelear contra su cuñado, de vencer a los fantasmas que se lo habían impedido (como Rossi, provocó la muerte de otro boxeador) y de reconciliarse con el resto del pueblo, con su mujer y consigo mismo, Matt desafía cara a cara al asesino, a Pazzo (John Foster), implorando el perdón; a nivel simbólico lo que busca es su rehabilitación como ciudadano frente a Wheeler, su rehabilitación como boxeador frente a Pazzo, su rehabilitación como pareja amante y protectora frente a Loretta.

Pero allí donde el relato de Ford se imbuía del ambiente festivo y esperanzador de un idílico pueblo irlandés —Innisfree— y permitía a sus personajes comenzar de nuevo, el relato de Ferrara deja, a tono con la ciudad en la que transcurre, un poso mucho más amargo y ambiguo. Tras la pelea, los personajes de *El hombre tranquilo* se reunían para comer y se congratulaban por un prometedor futuro en común; en el último plano de *Ciudad del crimen* es ante todo escepticismo lo que se cierne sobre los maltrechos Matt y Loretta en el interior del coche de policía, “incómodos en cuanto al futuro inmediato e inciertos ante lo que pueda depararles a más largo plazo” (Casas, 2005c: 100). Ambos están vivos pero no salvados.

El enfrentamiento entre Matt y Pazzo es un psicodélico duelo western entre un boxeador y un karateka, nada discordante con la estética pulp de muchos *thrillers* producidos en los años ochenta, que transcurre en un callejón oscuro y lleno de deshechos —de basura, de muebles viejos y cajas de cartón— al que Loretta había acudido para comprar droga. Barroquismo y decadencia: el cadáver ahorcado del camello de la mujer se balancea al fondo de la escena, con los dos personajes en primer término, luchando cuerpo a cuerpo hasta la muerte, hasta que el héroe asesta el golpe definitivo al villano. Wheeler llega a tiempo para disculparse y ofrecerle a Matt un salvoconducto, Loretta le rodea con sus brazos y le ofrece refugio.

Sólo en apariencia más bien caricaturesca es éste un final feliz en el que el “bueno” vence al “malo”, se gana el respeto del policía y se reconcilia con la chica, pues para ello Matt ha tenido que aniquilar a quien no es más que su reflejo. Porque Pazzo es un modelo en el se proyectan los deseos ocultos y los aspectos más ambiguos y negativos

de la personalidad del protagonista: Pazzo es capaz de pelear y de dar salida a su furia, de vivir en el presente, mientras que a Matt le conocemos como un personaje pasivo atenazado por recurrentes flashbacks; el ex-boxeador es también corresponsable del asesinato de Leila (quien, como se encarga de acentuar el relato, es su rival) dado que si él no hubiera llevado en su coche a Loretta a casa, la otra bailarina no se hubiera quedado sola en el exterior del club a merced de Pazzo; además, por dos veces el montaje salta de los ataques de éste al despertar de Matt, incidiendo en su dimensión alucinatoria. Así, el protagonista ha de matarse a sí mismo para acceder a la normalidad: la fantasía heroica muta en pesadilla en un final que, como escribe Nicole Brenez, proclama el reino de la locura y la desesperación (2007: 124).

Es cierto que en favor de una sucesión de tópicos del cine criminal quedan sin contestar varias preguntas, la mayoría de ellas relativas a la personalidad y a las motivaciones de Pazzo. Es difícil conciliar su obsesión por Loretta con su *modus operandi* —llega incluso a matar a su camello para tenderle una trampa— o explicar otras de sus veleidades —por ejemplo, el hecho de que comience atacando a las chicas de una misma agencia para después cambiar a otra— sin pensar en ellas como meras argucias del guión. En lo que se refiere a la construcción del personaje, el interés de Ferrara y de Nicholas St. John pasa indudablemente por definirle como la imagen especular de Matt y por instituirle como otra figura con ascendencia sobre la ciudad: el título original del filme (*fear city*, ciudad del miedo) es en realidad el título del libro que, con los detalles de sus crímenes, está escribiendo el asesino. Pazzo, como después Frank White, reclama sus poderes y derechos sobre la gran urbe al tiempo que proclama su superioridad. Muy cerca de Travis Bickle en su afán purificador pero lejos de él en los matices³⁴⁰, este maniaco es, al fin y al cabo, la imagen de un puritanismo pervertido que se convierte en nihilismo; es su nihilismo el que envuelve a los personajes y ancla la ciudad en una noche eterna.

³⁴⁰ Ambos personajes mantienen su cuerpo obsesivamente en forma, ambos viven en un espacio reducido y austero, ambos escriben sus pensamientos, ambos quieren “limpiar” la ciudad por medio de la violencia y en ambos se reconoce una psicosis de índole sexual; sin embargo, el papel de Pazzo es muy reducido —apenas una escena sin contar los asesinatos ni el enfrentamiento final con Matt— y, por consiguiente, no se aprecian en él ni los matices en el terreno interpretativo ni las contradicciones que enriquecían al personaje de Travis —desde su tendencia, poco acorde con su exigencia física, a mantener una perjudicial dieta bressoniana a base de pan y vino, hasta su incapacidad para adaptar sus conductas a sus deseos, como cuando lleva a Betsy a un cine X.

Más allá de sus defectos y virtudes, la que debía ser la película más comercial de Ferrara hasta la fecha (la primera con cierto presupuesto y estrellas emergentes) acabó convertida en un pastiche del que se conocen cinco montajes distintos³⁴¹. El cineasta no pudo integrar con éxito en un sistema de producción convencional, con vocación mayoritaria, las señas de identidad de su cine —su carácter explícito y transgresor, su gusto por ambientes marginales— y el resultado fue una desigual y desordenada acumulación de clichés y de ideas personales. Pese a todo el filme completa, junto con *El asesino del taladro* y *Ángel de venganza*, la que algunos han definido como una trilogía sobre la víctima urbana (Johnstone, 1999); dentro de ese grupo de películas neoyorquinas de matanzas más o menos selectivas y de matones más o menos perturbados, *Ciudad del crimen* sería, en palabras del propio Ferrara, una versión timorata de las otras dos (en Stevens, 2004: 78).

Para empezar, el nivel de provocación al que aspiraban aquellas historias ya quedaba rebajado desde el momento en el que se convertía al protagonista psicópata ferrariano en el antagonista psicópata típico del *thriller* comercial, quitándole además preciados minutos de metraje. Cabría señalar, no obstante, que la película de Ferrara precede a otras, como las adaptaciones de los libros de Thomas Harris con el personaje de Hannibal Lecter —*Hunter* (*Manhunter*, de Michael Mann, 1986) y *El silencio de los corderos*— que terminarían de codificar en aquella época el modo hollywoodiense de la aproximación al tema de los asesinos en serie y que darían lugar a una ingente cantidad de copias y versiones, más o menos afortunadas, de la misma historia.

La cruzada contra las *strippers* de Pazzo tiene, en ese sentido, poco que ver con la cruzada contra los marginados de Reno (*El asesino del taladro*) o la cruzada contra los hombres de Thana (*El ángel de venganza*) ambas narradas desde una perspectiva cercana a la de la primera persona. El lugar del espectador está al lado de Reno y de Thana, mientras que frente a Pazzo se mantiene una distancia y el protagonista de la cinta, Matt, carece de las pulsiones negativas de los otros pues, como decíamos antes,

³⁴¹ La versión del director, la versión para cines, la versión para la televisión estadounidense, y dos versiones distintas creadas a partir de este último montaje, una para el estreno británico y otra para la televisión alemana. La versión que Ferrara entregó a los productores contenía varias escenas de sexo explícito —entre Matt y Loretta y entre Loretta y Leila— que nunca vieron la luz, así como varios planos de los bailes de *striptease* y de los asesinatos que el resto de versiones recortaron en diversa medida (véase Stevens, 2004: 310-315).

éstas se hallan proyectadas en su rival³⁴². La distancia atenúa la impresión de lo violento cuyo germen es, no obstante, el mismo: los tres son asesinos en serie post-Travis Bickle, maníacos que imponen su ley a sangre y fuego, inadaptados que ven la ciudad que habitan como un infierno y que emprenden su particular proyecto de purificación a través de la muerte. Los tres se afanan en el exterminio, en la destrucción sistemática de individuos definidos en gran medida por su cuerpo: las víctimas de Pazzo son mujeres voluptuosas que se ganan la vida con sus atributos físicos, las de Thana hombres sexualmente activos y las de Reno mendigos, desheredados, gente sin techo y sin hogar.

Rodada en 16 mm de manera intermitente durante un año —la producción se vio paralizada seis meses hasta que se consiguió reunir el dinero suficiente para continuar (siendo el coste total de unos exiguos 70.000 \$)— sin un guión definido y más preocupada por rendir homenaje al panorama *underground* de los setenta que por desarrollar una narrativa compleja³⁴³, *El asesino del taladro* se expone con demasiada facilidad al riesgo de la sobreinterpretación de cara al estudioso del cine. Pero pese a lo deslavazado y caótico de la producción, pese a su carácter decididamente rebelde frente al cine convencional y la norma (el rótulo que precede al relato es en realidad una advertencia enérgicamente *rocker*, “This film should be played loud”) lo cierto es que, si tenemos en cuenta la evolución posterior de la carrera de Ferrara, sería un error mucho más grave pasar por alto una serie de elementos definitorios del grueso de su obra, como son:

³⁴² Los momentos en los que Pazzo se adueña de la narración y se impone sobre el espectador son muy reducidos —la escasa *voice over* y los asesinatos, aunque ya hemos visto que éstos llegan a montarse como si fueran un sueño de Matt. En *El asesino del taladro* y en *El ángel de venganza* los dos psicópatas son los protagonistas indiscutibles de la narración, su punto de vista prevalece en no pocas ocasiones e incluso la dirección y el montaje refuerzan algunos procesos de identificación entre los personajes y el público. Por ejemplo, Ferrara utiliza los planos subjetivos para hacer coincidir la mirada del espectador con la mirada de Thana en momentos puntuales de intensidad dramática evidente —como la agresión que sufre en su casa— y decide mostrar sus pesadillas posteriores; las visiones de Reno son también recurrentes e incluso algunos autores han analizado el espacio que éste habita como una proyección de su mente (Stevens, 2004: 55). Sin embargo, hay que dejar claro que esta subjetivización del relato, que existe, no es completa o radical, en tanto que en las dos películas existen escenas en las que ninguno de los protagonistas está presente y que difícilmente se podrían explicar como parte de sus ilusiones.

³⁴³ Ferrara recuerda el filme como un “documental” sobre su amigo, artista *underground*, D.A. Metrov, quien interpreta además a Tony Coca-Cola, el líder de la banda de punk que se muda al lado del piso del protagonista de la cinta. Los ensayos y las actuaciones del grupo, por su reiteración, no son simples digresiones del discurso sino que conforman parte de su esencia; y lo que es igualmente destacable es que los cuadros de Reno sean en realidad obras de Metrov (véase Stevens, 2004: 42).

“the alienated urban victim, the dimly lit nocturnal scenes, the spiritual/Catholic conflict lingering in the background, the violence, the blank relationships, the sheer threat inherent in an urban setting, the live band scenes, the sex scene between two women, the cold, detached male, the derelicts, the seedy bars and clubs, the religious imagery and iconography, Joe Delia’s performance of both Bach and eerie atmospheric soundtrack music and most of all, the fiercely independent attitude to film-making”³⁴⁴ (Johnstone, 1999: 51).

El catolicismo enfermizo de *Teniente corrupto* es preconizado en la primera secuencia. Es el plano de una Piedad el que inaugura la narración, seguido de un plano frontal del pasillo central de una iglesia en el que irrumpe Reno (Abel Ferrara, acreditado como Jimmy Laine) en dirección al Cristo crucificado ubicado tras el altar e iluminado con una potente luz rojiza. El protagonista se acerca a un viejo mendigo (James O’Hara), arrodillado orante en uno de los bancos, para luego huir despavorido en cuanto el hombre intenta coger su mano. La imagen parece impregnarse del nerviosismo de Reno y es una cámara al hombro movida bruscamente la que le sigue en su huida; atrás queda una monja sorprendida (por ella sabemos que la frustrada cita entre Reno y el anciano, posiblemente su padre, había sido concertada) y una frase inscrita en grandes caracteres sobre una pared: “siempre hay un motivo para rezar”. La imaginería religiosa cristiana estará presente en el resto del filme, cubriendo al personaje —los cuadros con motivos religiosos de su apartamento— y en contextos mucho más macabros —por ejemplo, cuando Reno “crucifica” a una de sus víctimas, taladrando y fijando sus manos a la pared.

Inmediatamente después nos introducimos de lleno en el territorio de *Taxi driver*; Reno y su novia, Carol (Carolyn Marz), intentan infructuosamente aislarse de la noche que les rodea, y de las figuras de la noche, viajando en el interior de un taxi que recorre las calles de la ciudad. La secuencia siguiente tiene por objeto mostrar la desordenada y bohemía vida de Reno, un pintor con graves problemas económicos que vive con Carol y con la amante de ésta, Pamela (Baybi Day); que tiene alteraciones del sueño, visiones plagadas de muertes y asesinatos; y al que los ensayos de un grupo punk que se ha

³⁴⁴ “La víctima urbana alienada, las escenas nocturnas pobremente iluminadas, el conflicto católico/espiritual de fondo, la violencia, las relaciones vacías, la gran amenaza inherente a un entorno urbano, las escenas de música en vivo, la escena de sexo entre dos mujeres, el hombre frío e individual, los vagabundos, los bares y clubs sórdidos, la imaginería e iconografía religiosa, la banda sonora de Joe Delia que combina Bach con una inquietante música atmosférica, y, sobre todo, la actitud ferozmente independiente hacia el cine”.

mudado al piso contiguo terminan de trastornar. Extenuado ante la obra inacabada de un búfalo, crispado por la presión de su marchante y angustiado por las deudas, Reno se hace con un taladro cargado con una batería eléctrica y comienza a asesinar a los transeúntes, la mayoría de ellos mendigos, que viven en los alrededores.

Reno es un cowboy —vestimenta vaquera, botines— que anhela su rincón de paz y tranquilidad —la pintura del búfalo, un emblema de la imaginería *western*, debe ser su obra maestra, la que le saque de los apuros económicos— pero que se ve a sí mismo desquiciado por las visiones de la miseria que le rodea, por los ojos que le acechan —los del búfalo, los de sus sueños³⁴⁵—, por el éxito inalcanzable —el de Tony Coca-Cola (D.A. Metrov), líder de la banda de punk— y que se rebela contra un futuro cada vez más inminente: su propia imagen como la de un mendigo, como la de su padre, como la de un desheredado, un paria. Quizás de manera demasiado voluntariosa, Brad Stevens concluye un análisis semejante apuntando que el edificio en el que vive Reno no es más que una proyección de su mente, perdida entre los dos espacios hacia los que su inconsciente se ve empujado: la iglesia de la primera escena en la que le espera su padre —la culpa religiosa— y la casa de clase media de la última escena, la casa de la última víctima de Reno, el marido de Carol, a quien ella vuelve después de que la vida del artista le decepcionase —esto es, la aspiración a una vida “normal”, la exigencia de exclusividad sexual asociada al catolicismo (véase Stevens, 2004: 55).

Nueva York, ciudad decadente, visión apocalíptica, imagen del fracaso y de una mente desquiciada, falla del capitalismo; la negrísima dedicatoria que aparecerá al final de los créditos es esclarecedora: “To The People Of New York, *The City of Hope*” (“A la gente de Nueva York, *la ciudad de la esperanza*”). Así, el insistente retrato, a través de planos documentales, robados, del ambiente degradado y urbano en el que se mueve el protagonista proporciona la base para una crítica político-económica que será luego recurrente en la filmografía del director y sirve además a un tempo narrativo que desplaza el foco de interés típicamente *exploit* (asesinatos y sexo) hacia el personaje

³⁴⁵ La escena que precede al primer asesinato de Reno es una alucinación buñueliana, deudora de *Un perro andaluz*, en la que los planos de sus cuadros —fundamentalmente de los ojos de diversos retratos— se intercalan con el sonido de unas voces llamando al protagonista, hasta que éste ve a una mujer con los ojos fuera de sus cuencas.

psicológicamente perturbado y su entorno. Podríamos decir, de hecho, hacia esa “gente superflua” que produce el libre mercado³⁴⁶.

La primera muerte sucede bien pasada la media hora de metraje, tampoco se asesinan mujeres, no hay escenas de sexo y apenas hay desnudos, con la excepción de la temprana ducha de las dos “novias” de Reno —escena sin duda recatada para un equipo que acababa de realizar una película pornográfica y que también presenta otro de los motivos recurrentes en el cine de Ferrara, los encuentros homosexuales o bisexuales. Transgresiones de las convenciones genéricas que serán potenciadas en las siguientes fábulas urbanas del cineasta; ahora (esto es, muchas películas de Ferrara después) somos plenamente conscientes de que *El asesino del taladro* no es la simple película *exploit* o gore cuyo mayor mérito fue estar prohibida en el Reino Unido durante años a raíz del escándalo de los *video nasties* (véase Martin, 2007).

De modo más soterrado que Travis Bickle están presentes en la odisea de Reno elementos característicos de la obra de Roman Polanski; en concreto de *El quimérico inquilino* (*Le locataire*, 1976) y de *Repulsión* (*Repulsion*, 1965), estudios de la paranoia que en un contexto urbano desarrollan personajes que podríamos definir como *outsiders*. Igual que Ferrara en *El asesino del taladro*, Polanski se dirige a sí mismo en el papel de Trelkovsky, el desdichado protagonista de *El quimérico inquilino*; Trelkovsky mora en una habitación marcada por el intento de suicidio de una joven y es a su vez acosado por los que son sus nuevos vecinos hasta adentrarse en las regiones de la locura. Por su parte, aquí la cita a *Repulsión* se reduce a un conejo muerto y a un nombre, pero la influencia del segundo largometraje del cineasta polaco será decisiva, desde la perspectiva que ahora nos ocupa, en el segundo largometraje de Ferrara, *Ángel de venganza*.

³⁴⁶ Según Zygmunt Bauman, el fenómeno de la gente superflua es un fenómeno propio de la modernidad; si el mito del progreso se reduce a realizar más con menos, necesaria(y cruel)mente numerosos individuos dejarán en algún momento de ser útiles. Además, el problema se agrava en la modernidad líquida con la omnipresencia del estilo de vida moderno que ha triunfado a lo largo y ancho del planeta —esto es, con los McDonald’s en todas partes. Los nuevos superfluos lo son ahora para siempre y en cualquier lugar, son “desclasados” [*underclass*], individuos arrojados fuera del sistema de clases, personas excluidas y marginadas de por vida cuya única función social sería la de mantener la cohesión entre el resto de personas que —todavía— están dentro del sistema (esto es, los desclasados serían una especie de amenaza silenciosa). Citamos al sociólogo: “Desde el principio, la modernidad ha producido «gente superflua», entendiéndose esta expresión en el sentido de inútil, de que las capacidades laborales de esa gente no pueden ser explotadas provechosamente. Por decirlo de una vez por todas, sin medias tintas, para las personas de bien sería mejor que esa gente desapareciera del mapa. Se trata de gente que no tiene expectativas, a la que ningún esfuerzo de imaginación lograría hacer reingresar en una sociedad organizada de una manera muy determinada” (2008: 65).

Una escueta sinopsis resumiría la historia de Thana (Zoë Lund, acreditada como actriz con su nombre de soltera, Zoë Tamerlis) como la de una joven que, tras ser violada dos veces el mismo día, reacciona asesinando a prácticamente todos los hombres con los que se cruza. Considerada rápidamente una película de culto (de serie B) en circuitos de distribución limitados y alternativos durante la década de los ochenta, esta obra se inscribe dentro de una corriente de películas coetáneas sobre vengadores y justicieros pero, al igual que el anterior filme de su director, se aleja decididamente del sexismo *exploit*. La historia de Thana es la historia de *thanatos*, la historia de la pulsión de muerte, de la agresión y de la repulsión, y no la de *eros*, la pulsión de vida, del amor y de la sexualidad: no hay ningún desnudo durante todo el metraje, no se establece ningún ‘interés amoroso’ para la protagonista y la única mujer asesinada es precisamente Thana, a manos no por casualidad de otra mujer.

Habitualmente catalogada como una película feminista de vigilantes, *Ángel de venganza* no sustituye al héroe post-Charles Bronson por una heroína post-Jamie Lee Curtis para abrazar el mismo discurso reaccionario sobre el uso de la violencia de la mayoría de películas de vigilantes; tampoco desplaza una fantasía masculina de control y autoridad en favor de una fantasía femenina de dominio, ni crea un fondo dramático que justifique o avale las teorías de la “cultura de la violación” en las que todos los hombres son responsables de la opresión a la mujer. Lecturas de este tipo son, según precisó el propio Ferrara en una entrevista, demasiado simplistas (Smith, 1993b). Aquel entrevistador, Gavin Smith, definió *Ángel de venganza* como el encuentro de *Repulsión* con *El justiciero de la ciudad*.

Su afortunada expresión —y tampoco que, efectivamente, podamos enmarcar la historia de Thana dentro de una evolución y transformación del imaginario norteamericano respecto a la familia y al rol de la mujer³⁴⁷— no debe ocultar que, como han dicho otros críticos en una línea mucho más próxima a la idea original del propio Ferrara, de lo que verdaderamente trata *Ángel de venganza* es de “la violencia como contagio, de una víctima progresivamente poseída por el poder del arma que la transformará en verdugo” (Costa, 2005: 92). A diferencia del ínclito Paul Kersey

³⁴⁷ Así lo explica Rikke Schubart: “The traditional gender roles from the fifties —or rather, the *idea* of these roles as “traditional” and stable— dissolve in the seventies. Vigilante Paul Kersey had a family to lose in the *Death Wish* saga, but the family is gone in the eighties” (2007: 94).

(Charles Bronson), Thana acaba por no establecer distinción alguna entre culpables e inocentes, entre buenos y malos, entre criminales y ciudadanos, sino que, llevada por una psicosis semejante a la de Carol (Catherine Deneuve), se erige enemiga de cualquier hombre³⁴⁸. Psicosis hitchcockiana, psicosis buñueliana; miradas, ojos, bañeras y ríos de sangre permutan de la película de Polanski a la de Ferrara. Pero lo que nos interesa ahora analizar es el modo en el que la ciudad de Nueva York, esa ciudad insegura y peligrosa a la espera de un justiciero cuya imagen popularizó el filme de Winner, se configura como una ciudad en crisis a partir de las vivencias de una protagonista que parece salida de la película del cineasta polaco.

Catherine Deneuve, con 21 años, interpreta en *Repulsión* a Carol, una joven tímida y retraída, una extranjera belga en Londres con muy pocas líneas de diálogo; Zoë Lund, con 18 años, interpreta en el filme de Ferrara a Thana, una chica muda, igualmente tímida y retraída, que vive en Nueva York. Ambas trabajan en entornos fuertemente feminizados, la primera es manicura en un salón de belleza y la segunda es costurera en una firma de moda. Propensas a vivir en un estado de aislamiento y reclusión, la convivencia les plantea problemas: Carol es un ente extraño en el piso de su hermana Helen (Yvonne Furneaux), y más a medida que las visitas del novio de ésta, Michael (Ian Hendry), se hacen más prolongadas; Thana es un ser solitario, desplazado, que contrasta, como Carol, con la imagen de una vecina cotilla que para escapar de la soledad necesita la continua compañía de un perro. Las dos son agredidas sexualmente, las dos se ven amenazadas por hombres en todos los ámbitos de su vida y precisamente ahí donde es mayor el vínculo entre ellas —en su condición de víctimas de los hombres, en su repulsión al sexo— mayor es también la distancia que las separa³⁴⁹.

³⁴⁸ Es verdad que en las sucesivas secuelas de la historia del arquitecto neoyorquino que se levanta en armas contra el crimen después de que su mujer y su hija fueran brutalmente agredidas, la distinción entre el bien y el mal se reduciría ostensiblemente a la línea de fuego que dejaba la pistola del protagonista. Sin embargo, esta reducción, lejos de resultar problemática en términos morales para el espectador, sirve como elemento catártico y de glorificación de la violencia cinematográfica —dicho de otro modo, el consumidor del género busca esta inmediatez de la violencia y disfruta con ella, más allá del bien y del mal. Precisamente, la brecha entre el grueso del cine de vigilantes y el cine de vigilantes de Ferrara existe porque este último ni exculpa a sus héroes ni les da ninguna prerrogativa moral, así como tampoco dulcifica la experiencia de la violencia de cara al público. Como señala Tag Gallagher (2000): “We can avoid paying a toll to force and morality with Bronson, but not with Abel Ferrara. Pleasure, in the world of his films, usually becomes pain, sex becomes violence, virtue vice; the victor is destroyed as surely as the victim”.

³⁴⁹ A lo largo del metraje se reconocen otros ecos entre Thana y Carol, como por ejemplo las prolongadas ausencias a su puesto de trabajo o sus ‘despistes’ laborales tras los primeros encuentros traumáticos.

El final de *Repulsión* es un comienzo para *Ángel de venganza*. Sus responsables “vulgarizan” y hacen explícita en la historia de Thana toda la paranoia e histeria que envolvía a Carol, exageran sus rasgos y potencian las implicaciones de su lucha contra el sexo opuesto, a la vez que ironizan con ello. Por ejemplo, una chica que habla poco en la película ideada por Polanski y Gérard Brach pasa, directamente, a ser muda en la revisión estadounidense de Ferrara y St. John, lo que favorecería ese subtexto supuestamente feminista sobre la sumisión forzada de la mujer a lo masculino dentro de una “cultura de la violación” —así como queda claro que para el jefe de la firma de moda sus modelos son cuerpos que no deben hablar, se remarca el hecho de que los violadores quieran silenciar a una ya silenciada Thana.

Durante buena parte de *Repulsión*, y excluyendo las agresiones verbales de algunos transeúntes (que también sufre Thana), Carol es violentada por los hombres sólo a nivel simbólico: Michael invade su espacio en el baño, al dejar la navaja de afeitar y el cepillo de dientes en el vaso de la joven; el prototípico acto de salvación por parte de Colin (John Fraser) se convierte a ojos de Carol en un acto de agresión cuando éste derriba la puerta del piso porque, paradójicamente, cree que ella corre peligro; las conversaciones de las otras mujeres en el salón de belleza, criticando la forma de actuar de los hombres, y en particular la llamada telefónica de la esposa de Michael (que confunde a Carol con Helen) agravan su sentimiento de repulsa y su victimización. En la película del italoamericano, sin embargo, antes de que se cumplan los primeros 15 minutos, Thana ya ha sido violada en dos ocasiones por dos violadores distintos (primero en un callejón, después en su propia casa). Thana mata al segundo agresor, le descuartiza en su bañera y guarda sus restos en bolsas de basura. Armada con la pistola del último violador, la chica distribuye las bolsas de basura por toda la ciudad, disparando de paso a todos los hombres que, en mayor o menor medida, ensalzan ante ella su sexualidad. Thana propaga así *su* mal por Nueva York: los miembros del violador acaban en un contenedor, en un descampado, o en el maletero de un coche de una familia de clase media, al tiempo que otros varones van cayendo.

Thana mata con la pistola de su agresor. En ese sentido y no tanto por la condición fálica del arma, ejerce ella una violencia masculina. Del mismo modo, Carol mata al casero (Patrick Wymark) con la navaja de afeitar de su primer ‘agresor’, Michael. A Colin ya le había matado antes con un arma, ésta sí, expresivamente fálica: un

candelabro. Carol sólo mata a los hombres que suponen una amenaza para ella cuando transgreden el espacio sagrado de su vivienda. Polanski exterioriza la neurosis de Carol convirtiendo el lugar que habita en una extensión corporal de la propia Carol, que evoluciona con ella. Espacio vivo, espacio sagrado, espacio reprimido, espacio agresivo. Su cuerpo en plenitud no ofrece más que la ilusión de control: la protagonista se esconde bajo la almohada para evitar oír los gemidos provenientes de la habitación contigua, del sexo omnipresente. Del mismo modo, tras la marcha por vacaciones de Helen y Michael, el piso se revela como un fallido refugio: refugio que aísla de la ciudad, de los vecinos, e incluso de la luz del sol, pero que opone escasa resistencia a un fantasma acosador (imagen especular de un hombre que se cuelga en el dormitorio), a la entrada para nada salvadora de Michael —su irrupción constituye, desde esta perspectiva, la violación que justificaría la reacción de la joven— y a la llegada de un casero con aviesas intenciones —de nuevo o por primera vez, la violación. Refugio que deviene él mismo amenaza cuando sus paredes adquieren la forma de manos y brazos que se ciñen a la protagonista: el cuerpo rechazado acaba por escapar a cualquier control.

Pero Thana secciona las manos y los brazos acosadores y los esparce por las calles; la rebelión (anti)sexual alcanza así otro nivel: su refugio es la ciudad y su cuerpo el de todas las mujeres. La gran urbe *noir*, de noche y lluvia, de criminales y desamparados personajes, que es Nueva York en el cine de Ferrara, es tanto el motivo del enloquecimiento de sus protagonistas como la expresión de las psicosis de esos protagonistas. La ciudad desquiciada es vista a través de los ojos de uno de sus desquiciados habitantes; en *Ángel de venganza* la ciudad en crisis —ciudad violenta, ciudad en descomposición, ciudad de solitarios— es vista a través de los ojos de una mujer en crisis —mujer violada, mujer explotada, mujer oprimida por los hombres³⁵⁰. De ahí que pueda producirse un cierto grado de identificación entre Thana y su ciudad

³⁵⁰ Brad Stevens amplía este análisis alejándose de perspectivas feministas con justificadas dosis de crítica ideológica y refiriéndose también al carácter *noir* de la película: “its infernal city is a product of contemporary capitalism, and can only function as an externalization of the protagonist’s neuroses because those neuroses are themselves attributable to capitalism. The vigilante may be a character type usually associated with the Western, but Ferrara’s New York, both here and in *The Driller Killer*, has its roots in *film noir*, his vision of a civilization on the verge of collapse leading to the creation of a ‘hero’ whose deeds can no longer be referred to a fixed system of legal and moral order, and whose insistence on maintaining the hero role in the absence of this context is adduced as evidence of insanity” (2004: 68-69).

(de mujeres) que explicaría su súbita conversión en un vigilante o figura justiciera, en una nueva imagen de esa otra lluvia que, esperaba Travis Bickle, “limpiase” de suciedad (en este caso, de hombres) las calles de *Taxi driver*.

La protagonista de Ferrara utiliza su sexo como señuelo (su maquillaje se vuelve llamativo, su atuendo se torna oscuro y ceñido) y sale de su piso a buscar presas, quienes inconscientemente actúan como depredadores: corderos con piel de lobo. Para ella —oscura caperucita que viste capa y capucha negra en vez de roja— un fotógrafo, un chulo, un proxeneta, un jeque árabe, un grupo de vándalos o su jefe, merecen el mismo fatal destino en cuanto se vanaglorian de su sexo o tratan despectivamente a una mujer. Su historia no es la del despertar al sexo, sino la del despertar a la muerte. Y ella desempeña un papel de juez, jurado y ejecutor; lo desempeña porque puede: sus manos empuñan una pistola que nunca se queda sin munición y que siempre da en el blanco (en este sentido, el filme está muy alejado del realismo en el que algunos críticos han pretendido enmarcar la obra de Ferrara). Es Thana y no el hombre quien dispara pero, como decía el proverbio, Dios sigue dirigiendo las balas.

En realidad, dos veces falla Thana contra los hombres; la primera vez contra un joven asiático cuyo único pecado parece haber sido el de besar a quien parece ser su novia, mientras que la segunda vez es un marido engañado y despechado el que escapa de la ira de Thana, aunque no de la ira de Dios. El joven se salva milagrosamente, inconscientemente, al entrar en un portal sin darle tiempo suficiente a la tiradora para que preparase el tiro. Por su parte, el episodio del marido engañado culmina en un acto suicida de inesperado y extraño lirismo. Tras escuchar atentamente a su interlocutor, tras acompañarle del interior de un bar al exterior de un parque, tras oírle narrar cómo descubrió que su amada mujer le engañaba con otra mujer, la protagonista parece apiadarse de él.

Sin embargo, éste hace una última confesión: tras descubrir la infidelidad el hombre estranguló al gato de su esposa. Thana levanta entonces su arma y le apunta, aunque ésta no se dispara. El hombre se la quita, la coloca sobre su propia sien y se suicida; sólo al final de la película, en el momento de su muerte, la mirada de la protagonista expresará un desconcierto semejante. Pese al innegable carácter melancólico sí hay un grado notable de incertidumbre en la acción de ese personaje que se dispara a sí mismo —al hacerse con la pistola, lo único que pregunta es si se trata de un juego— y cuya

(des)aparición potencia el poso surrealista y tragicómico de la odisea justiciera de Thana: la muerte es el único alivio para la vida. Ella abandona a toda prisa el escenario pero el plano se mantiene allí unos segundos, admirando el cadáver que yace solitario en un banco del parque como el cadáver parece admirar las luces de la ciudad en mitad de la noche, el puente iluminado que se yergue ante él.

La muerte y no la vida se abre camino en esa ciudad y Thana cumple una misión guiada por la providencia: su rostro decidido, seguro de sí mismo, se encuadra al lado de un letrero que dice “hombres” en otro plano fijo e inusitadamente largo justo antes de que dé comienzo el último tercio de la película. No sorprende en ese acto final que, tras bendecir las balas con un beso, Thana acuda a una fiesta de disfraces ataviada como una monja y que una vez allí su primera víctima sea Drácula (esto es, su jefe caracterizado como el mítico vampiro). El bien contra el mal, el sexo femenino del lado de la divinidad y el sexo masculino del lado del demonio. Por supuesto, el atuendo religioso es también signo de femineidad aunque implique la castidad y el celibato, la distancia frente al otro sexo, pero es que además Thana consolida su propia sexualidad pintándose los labios marcadamente de un intenso color rojo.

Hizo notar en su día el crítico Kim Newman (1984) que, a diferencia de la mayoría de los personajes femeninos que logran rebelarse contra su agresor en el subgénero de “violación y venganza”³⁵¹, Thana no adquiere cualidades masculinas a medida que la película avanza, sino que su conversión en vigilante va acompañada de su progresiva transformación en una figura femenina seductora. Pero esta progresiva afirmación de lo femenino no constituye, en rigor, un proceso de erotización puesto que en vez de orientarse hacia *eros* se orienta, de nuevo, hacia *thanatos*: es, como decíamos antes, la fachada, el señuelo, la apariencia falsa (ideal) de Thana en su cacería, en su búsqueda de presas³⁵². Presas que caen como moscas en una tela de araña; en el escenario gótico de

³⁵¹ Diane (Brenda Vaccaro) en *Fin de semana sangriento* (*Death Weekend*, de William Fruet, 1976), Jennifer (Sondra Locke) en *Impacto súbito* (*Sudden Impact*, de Clint Eastwood, 1983), etc.

³⁵² Llama la atención la ausencia de una figura erótica para Thana como podía ser Colin para Carol en *Repulsión*. En *Ángel de venganza* se niega el espacio a *eros* —salvo, posiblemente, en las dos ocasiones en las que la pistola de Thana falla contra los hombres— mientras que en el origen de *Repulsión* está la perversión del *eros* pero no su ausencia. Para la mitología freudiana, del conflicto entre el amor y la muerte, entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, surge la civilización. Así como no hay creatividad sin lucha, el *eros* por sí solo sería un ánimo irrelevante, carente de fuerza, mientras que, en palabras de Rollo May, “Thanatos sin Eros sería un vacío más allá incluso de la crueldad” (1998: 73).

la fiesta, una inmensa tela de araña se extiende en una pared a la espalda de la protagonista mientras ésta dispara inmisericordemente contra los hombres asistentes.

Sólo otra mujer, una compañera de trabajo, es capaz de detener la orgía de sangre a la que ha conducido la justicia de Thana. Porque Thana cree actuar en nombre de una justicia, la divina, aunque a sus espaldas lo que se dibuje sea la expresión diabólica de su ciudad terrena. Se ve a sí misma como un ángel exterminador pero lo que deja atrás la define más bien como una especie de viuda negra; ve la amenaza frente a ella, en los hombres, pero no intuye que detrás de ella es una mujer quien prepara el golpe mortal.

La planificación y el montaje de la escena de la muerte de Thana refuerza la esquizoide idea de la guerra de sexos con la que se juega sardónicamente durante toda la película: a cámara lenta, mientras Thana apunta con su pistola a un hombre oculto bajo un vestido de novia, su compañera se sitúa tras ella esgrimiendo un cuchillo a la altura de sus genitales; justo cuando Thana dispara y desenmascara al hombre (al caer, éste pierde el velo y la peluca) su compañera se abalanza sobre ella y le clava el cuchillo en la espalda; la protagonista se vuelve con la intención de defenderse pero no consigue apretar el gatillo pues ella sólo dispara contra hombres. Se escucha entonces un inesperado grito ahogado de dolor y de impotencia; la mudez de la joven tampoco resiste la ironía de ese contradictorio travestismo: una mujer convertida en hombre merced a la violencia mata a una monja de feminidad exaltada que mata, a su vez, a un hombre travestido de mujer núbil³⁵³.

3.2.2. Degradación y locura

Más que cualquier declaración feminista imaginable, palpita en *Ángel de venganza* algo que se atisba en *El asesino del taladro* y en *Ciudad del crimen*: el sentimiento de una pulsión desbordada, de una santa locura. Personajes con vocación pseudo-religiosa que viven para la muerte; personajes fatalmente absorbidos por la crisis de su ciudad, una Nueva York corrupta a nivel material y espiritual con áreas degradadas tanto por la

³⁵³ Difícil, pues, establecer con claridad moraleja alguna respecto a los sexos; el filme de Ferrara no intenta representar un contexto dramático que explique la “cultura de la violación” norteamericana pero, finalmente, tampoco aspira a refutarla: “Ms.45 draws no conclusions, contains no didactic statements on gender, and rejects that either/or mentality permeating virtually all American films which tackle ‘serious’ issues” (Stevens, 2004: 64).

miseria económica como por la miseria moral. Kim Newman acertaba a señalar un rasgo distintivo de la temprana obra del cineasta italoamericano: “In Ferrara’s films, protagonists are driven mad by their city” (2011: 132). Personajes arrastrados por la locura de su ciudad, ciudad vista a través de los ojos de esos desquiciados personajes. Scorsese se había acercado a la ciudad de un modo similar en *Taxi driver*: aquella descripción urbana no era precisamente realista pero sí se hacía cargo de esa dimensión moral y emocional que vincula el mito fundamentalmente cinematográfico de Nueva York al mito agustiniano de las ciudades corruptas foco de la perdición del ser humano —Sodoma, Gomorra, Babilonia, Roma.

Otra contribución al mito —a esa configuración mítica de Babilonia a Nueva York— la encontramos en *Jo, ¡qué noche!* (demasiado libre traducción del original *After Hours*). Estrenada en 1985, *Jo, ¡qué noche!* es, por un lado, el temprano aporte de Scorsese a las películas de *yuppies* en apuros que proliferaron entre finales de los años ochenta y principios de los noventa³⁵⁴ y, por otro, la indagación en clave cómica de nuevas locuras y miedos urbanos. En su crítica del filme, José Luis Guarnier definía el subgénero como “un ciclo de películas donde profesionales aburridos se ven engullidos por el *maelstrom* urbano, cuidadosamente macerados y devueltos finalmente a su mundo de origen, purificados por lo que cabría denominar un tren de lavado moral” (en Monterde, 2000: 312). En la película de Scorsese este tren de lavado moral adquiere la forma de un tren del horror que no devuelve a su lugar de origen a un protagonista mejor, más bueno o más sabio, sino a un individuo débil y desconcertado; el proceso de purificación culmina con un giro kafkiano que no hace más que revelar una incómoda verdad existencial: la vulnerabilidad humana ante lo absurdo (McMahon, 2007).

El *Young Urban Professional* de *Jo, ¡qué noche!* es Paul Hackett (Griffin Dunne), un solitario informático cuya rutinaria y anodina vida de clase media-alta se ve interrumpida durante una noche en la que permanece atrapado dentro de los confines del barrio bohemio del SoHo. Queriendo seducir a una desconocida, Hackett se ve envuelto en una cadena de acontecimientos más o menos inexplicables propiciados por el choque de personalidades extremas o perturbadas. Dentro de un taxi que recorre demasiado

³⁵⁴ Cita a ciegas (*Blind Date*, Blake Edwards, 1987), *Un yuppie con estrés* (*Checking Out*, David Leland, 1989), *La hoguera de las vanidades* (*The Bonfire of the Vanities*, Brian De Palma, 1990), *Qué asco de vida* (*Life Stinks*, Mel Brooks, 1991), etc.

deprisa las calles neoyorquinas y en el que se escucha a todo volumen cante flamenco (el tema *En la cueva*, de Cuadro Flamenco), el protagonista comienza su particular descenso a los infiernos, se lanza casi literalmente a la aventura. Se lanza, además, despojado de sus bienes: su billete de veinte dólares, todo el dinero que llevaba encima, sale despedido por la ventanilla. Lo exótico, lo temerario y el infortunio caracterizan así un viaje en taxi que contrasta profundamente con el período de paz y quietud previo en el que vivía el héroe: en los primeros minutos de metraje, *Aire* de la Suite para orquesta nº 3 de Bach acompaña la salida gloriosa de Paul de su oficina —protegida por un imperial vallado que se cierra tras él—, la llegada a su límpido y luminoso apartamento y su encuentro con Marcy (Rosanna Arquette) en el café.

Desde ese momento, parece que un genio maligno urdiese la serie de intrigas que sumen al protagonista en la desesperación. Marcy y su compañera Kiki Bridges (Linda Fiorentino) actúan de forma indescifrable para él, pues todas sus insinuaciones sexuales vienen seguidas de un rechazo, al tiempo que progresivamente le desvelan información sobre una violencia que las aflige y que, a la postre, conducirá al suicidio de Marcy. Sexo y violencia en la ciudad: a las alusiones al trauma de la propia Marcy se añade el sadomasoquismo de Kiki y de su amigo Horst (Will Patton); las ventanas indiscretas deudoras de Hitchcock —la escena de la pareja en pleno acto sexual que Paul observa a través de la ventana del piso de Kiki tiene su correlato en la escena en la que el protagonista se convierte en el involuntario testigo del asesinato de un hombre tiroteado por una mujer en la intimidad de otro apartamento; y varios chistes gráficos —en un baño, el dibujo de un tiburón devorando el pene de un hombre, o, en la habitación de Julie (Teri Garr), las trampas para ratones que cercan la cama. Michel Cieutat escribió con sobrados motivos que el filme trata “directamente del miedo de la impotencia y del complejo de castración”³⁵⁵ (en Monterde, 2000: 318) y Monterde llegaba a referirse a las mujeres de la película como a una “hidra de varias cabezas” (*ibidem*: 60), dado que todas ellas forman parte del mismo enigma para Hackett, de una misma fuente inagotable de peligros y amenazas.

³⁵⁵ Cabe decir que en la misma frase Cieutat indicaba, quizás arriesgando su interpretación un poco más, que “*Taxi driver*, *Toro salvaje* y *El rey de la comedia* son films que presentan un simbolismo muy indirecto de la masturbación culpable”.

Entre idas y venidas en medio de una noche lluviosa, frustrados sus intentos de huir del barrio (no tiene dinero suficiente, tampoco puede colarse en el metro), Hackett se convierte en un peón de otros personajes como Tom Schorr (John Heard), el dueño de un bar que resulta ser el violento novio de Marcy, o la histérica camarera de ese bar, Julie. Vanos son también sus intentos de conseguir ayuda, ni en otro bar (regentado por un personaje interpretado por Victor Argo), ni en el apartamento de un homosexual maduro (Robert Plunket) que le recoge en la calle, ni en el piso de Gail (Catherine O'Hara), una mujer que una y otra vez le ofrece su amistad pero que se acaba convirtiendo en su mayor enemiga cuando, al final de la película, dirige con su camión de los helados al grupo de vigilantes que persigue a Paul por unos delitos, unos robos en la zona, que cometieron otros —los ladrones Neil (Cheech Marin) y Pepe (Tommy Chong).

Paul corre de un lado a otro del Soho, huyendo de la multitud, huyendo de todos los crímenes de los que es testigo privilegiado (el suicidio de Marcy, los robos de Neil y Pepe, la muerte del hombre a manos de su esposa) sin poder comprender porqué, incapaz de evitar el mal, ha de sufrir también por el mal de los otros, porqué ha de cargar con las culpas de otros —de hecho, carga literalmente con ellas cuando transporta sobre sus hombros la pesada escultura que Neil y Pepe han sacado del piso de Kiki³⁵⁶. Afligido, se arrodilla en el asfalto, abriendo sus brazos al cielo y pidiendo a Dios una explicación; la cámara se sitúa sobre él y recoge su irónico grito de connotaciones evangélicas: “¿Qué quieres de mí? ¿Qué he hecho? ¡Sólo soy un procesador de textos!”.

El club Berlin es una gruta *punk* cuya entrada está custodiada por una reencarnación del guardián de *Ante la Ley*, el centinela que en el breve relato de Kafka (1987: 41-43) “impedía” a un campesino entrar a la Ley diciéndole apenas: “Si tanto te atrae entrar, procura hacerlo a pesar de mi prohibición”. A diferencia del campesino, Paul consigue colarse en el local y se da de bruces con decenas de *punkies*, caos y anarquía (y ante la perspectiva de ver su pelo cortado en forma de cresta, el protagonista abandona a toda

³⁵⁶ En este punto, su descubrimiento no puede ser más descorazonador, su sufrimiento no puede ser más inútil —mientras que, de cara al público, difícilmente podría ser más cómico. Paul desata a Kiki, retira su mordaza y restituye la escultura a su lugar original para escuchar cómo la recién liberada le explica que ni ella estaba atada contra su voluntad ni su creación había sido robada; quizás la escultura fuese lo único que Neil y Pepe no hubieran robado esa noche.

prisa el lugar). La segunda vez que va allí, provisto ya con la correspondiente invitación que azarosamente ha conseguido —al final resulta que, como en el texto kafkiano, la puerta estaba destinada sólo para él, pero Paul lo descubre antes que el malogrado campesino—, lo que encuentra es bien diferente: un espacio desolado en el que June (Verna Bloom), una anciana solitaria y catatónica, está dispuesta a protegerle de aquellos que le persiguen. Ella le esconde de la turba, encerrándole dentro de una escultura de papel, yeso y pegamento y convirtiéndole en una estatua. Sin embargo, su ayuda tampoco es gratuita: Paul, atrapado, petrificado, se convierte en su trofeo.

Es entonces cuando tiene lugar el auténtico giro kafkiano: los ladrones, Neil y Pepe, roban la escultura, la cargan en su furgoneta y la pierden poco después tras un violento viraje; las puertas traseras del vehículo se abren y la escultura cae a la calle, rompiéndose en pedazos y liberando a Paul justo enfrente de su oficina a la hora de apertura de puertas. Él se levanta, se sacude ligeramente el polvo y entra en el edificio. Se sienta en su escritorio, el ordenador le da los buenos días, los demás empleados ocupan sus respectivos espacios y la música clásica de Mozart que acompañaba los créditos iniciales vuelve para acompañar los créditos finales, mientras la cámara de Scorsese serpentea vertiginosamente por los pasillos de la oficina, dejando atrás a Hackett. El momento en el que Hackett se libera de su escultural prisión puede verse como la respuesta que el demiurgo ofrece al recién comentado acto de contrición o plegaria anterior, porque ¿no se había roto ya cuando cayó arrodillado al asfalto implorando el perdón y rogando una explicación?

Lo que recibe del demiurgo, lo que ve frente a él, es su oficina: el momento de liberación física precede entonces al de su “encierro” voluntario. Hackett, individuo ordinario, persona corriente cuyo destino no es menos absurdo que el de Sísifo cargando eternamente su roca, subiéndola a la cima de la montaña día tras día; si acaso, a lo máximo que puede aspirar es a descubrir y valorar su absurda condición, tal y como imaginaba Camus:

“Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la amplitud de su miserable condición: en ella piensa durante el descenso. La clarividencia que debía ser su tormento consume al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se supere mediante el desprecio” (2006: 158).

Jennifer L. McMahon también vincula a Hackett con otras creaciones del existencialismo francés, con otros hombres anodinos cuya vida entra en crisis a partir de una serie de extrañas o surrealistas experiencias desencadenadas por hechos aparentemente inocuos. Hackett, como antes Antoine Roquentin, el protagonista de *La náusea* de Sartre, es un testigo pasivo de todos los hechos que repentinamente transforman su vida “de lo mediocre a lo macabro” (McMahon, 2007: 113). Ninguno de los dos puede explicar la causa de lo que les ocurre, ninguno encuentra una explicación lógica o racional para esa deriva de los acontecimientos. Testigos pasivos, incapaces de alterar su destino o de detener la representación, su única posibilidad es reconocer cuál es su papel en la obra; su único consuelo asumir que la existencia no tiene un sentido más allá de sí misma.

En referencia a su condición de ciudadano desorientado o perdido, lo que hay que rescatar es que Paul es un intruso en el SoHo, un inmigrante procedente de un barrio alto al que sus “nuevos” vecinos miran con desconfianza, temor y desprecio. Richard Blake se expresa de otro modo pero en el mismo sentido cuando escribe: “Paul entered SoHo on a tourist visa and clearly did not belong there. He could never establish residency and gain citizenship in this alien land”³⁵⁷ (2005: 200). Y es que está claro que los “aliens” le miran a él con la misma desconfianza, el mismo temor y el mismo desprecio con los que él les mira a ellos; la diferencia estriba en que ellos ocupan, respecto a él, una posición de poder —la misma posición de poder que, suponemos, Paul y los vecinos de su barrio detentarían en relación a cualquier individuo procedente del SoHo. Una posición de poder, cabría pensar, nacida de un sentimiento de territorialidad dentro de la propia ciudad que atentaría contra uno de los principios fundacionales de las ciudades (o bien lo duplicaría en un entorno más reducido, falsificándolo): el de la estrecha convivencia y refugio contra los peligros externos.

Por eso las relaciones sociales de *Jo, ¡qué noche!* se basan en una perversa economía de los afectos: antes de recibir ningún favor, él tiene que hacerles, si tienen a bien permitírselo, algún otro favor a ellos. Desgraciadamente para el protagonista, cada juego de favores desemboca irremediabilmente en un nuevo fracaso. Un caso claro es el de Tom, el propietario del bar que, antes de prestarle el dinero que necesita, le pide a

³⁵⁷ “Paul entró en el SoHo con un visado de turista y claramente no pertenecía allí. Nunca podría establecer su residencia y obtener la ciudadanía en esa tierra extraña”.

Paul que se acerque a su piso para comprobar si la alarma está conectada. Paul deja como garantía —de confianza, de seguridad— sus propias llaves, pero no sólo no las recuperará, sino que tras su visita al piso (en el que, premonitoriamente, romperá involuntariamente la cisterna) su destino se entrecruza con el de los ladrones con los que los airados vecinos luego le confundirán. Igual de claro es, a este respecto, el citado caso de June, quien le protege a cambio de convertirle en un objeto para su exclusivo uso y disfrute.

La mayor violencia en esta ocasión no viene de un individuo anónimo y desplazado —de un Travis Bickle, un Reno, una Thana— sino de las masas: es una turba justiciera la que quiere linchar al protagonista por un crimen que no cometió. Es toda una comunidad la que se aprovecha de Hackett; no de su buena voluntad, sino de su presencia en un barrio que no es el suyo. Decimos que no de su buena voluntad porque él casi siempre actúa con fines egoístas (primero en su búsqueda de sexo con Marcy, después en la lucha por la supervivencia que constituye su odisea por salir del SoHo) y en las pocas ocasiones que actúa de manera altruista sus buenas acciones son acciones equivocadas, causadas por sus propios errores de apreciación (como cuando recupera y devuelve la escultura que, en realidad, no había sido robada). De lo que la comunidad se aprovecha es de su sola existencia como elemento extraño generador de miedos. La presencia, la existencia de Paul sirve al grupo para explicar las imperfecciones o deficiencias de su mundo; en este caso, los robos acaecidos por la zona en los últimos días. Su condena o eliminación mitigaría así, fundamentalmente, una demanda de seguridad: si Hackett corre tanto peligro en el SoHo es porque el SoHo le considera peligroso.

La causa última de la violencia es, según Slavoj Žižek, el miedo al prójimo; la violencia desatada y azarosa de la comunidad, de ese *maelstrom* urbano, se vuelve en *Jo*, ¡qué noche! la paranoica expresión de un anhelo de seguridad absoluta, imposible. El prójimo en una ciudad es siempre un desconocido, alguien alejado de nosotros aunque viva a escasos metros de nuestra puerta. “Desde el principio, las ciudades fueron sitios en que los desconocidos convivían en estrecha proximidad sin dejar de ser desconocidos” (Bauman, 2008: 55); de un desconocido poco podemos decir: alguien nos es desconocido cuando, por definición, no somos capaces de descifrar sus intenciones o sentimientos con un alto grado de certeza, cuando no somos capaces de

prever su comportamiento. En palabras de Zygmunt Bauman, “los desconocidos son la personificación del riesgo” (*idem*).

Paul Hackett entra en el SoHo movido por el deseo, por un anhelo de aventuras que ha de reprimir en su vida ordinaria; Paul se arriesga entrando en el SoHo, se expone a lo imprevisible y arroja su integridad a las manos de unos extraños. Paradójicamente, él es el gran desconocido de *Jo, ¡qué noche!* y no ninguno de los *freaks* o de las inquietantes mujeres que, en la película de Scorsese, habitan el SoHo. Estos vecinos, por muy extravagante que sea su apariencia (esto es, por muy extravagante que sea su apariencia para Paul y para el espectador), son los que se alían para rechazar aquello que les es desconocido, son los que se aferran a la apariencia de seguridad derivada de su cohesión social. Pese a la notoria y perseguida irrealidad del filme, late en él una preocupación muy real, cada vez más acusada en las sociedades posmodernas —o en las sociedades de la modernidad líquida, empleando la terminología de Bauman— que gozan de un elevado nivel de seguridad. Desde 1985 hasta la actualidad, el descenso de la criminalidad en el SoHo armoniza con el acusado descenso de la criminalidad en el resto de distritos de Nueva York. Pero Scorsese no se acercó a ese barrio para reproducir un ambiente criminal (la criminalidad de *Jo, ¡qué noche!* está tratada de forma cómica, a diferencia de la violencia que observaba Travis Bickle en *Taxi driver*) sino para ilustrar una paranoia colectiva en torno a la seguridad que hoy, tres décadas después, ha alcanzado cotas todavía mayores. El mayor peligro del SoHo no está en sus calles, sino en la mente de sus habitantes.

Seguramente Bauman no pensaba en esta obra de Scorsese ni en el desvalido Hackett cuando escribió, a principios del siglo XXI, una reflexión sobre los límites de la confianza y del temor en la ciudad pero, desde nuestra perspectiva, los vecinos de ese cinematográfico SoHo son ciudadanos de pleno derecho en su modernidad líquida. Ellos aglutinan las condiciones de lo inquietante para un personaje como Hackett, del mismo que Hackett las aglutina para ellos³⁵⁸. De hecho, actúan contra él como una sociedad de “Hacketts” actuaría contra ellos, utilizándole como un chivo expiatorio. Lo que aún no aciertan a ver es que, unidos sólo para rechazar al intruso, su vida en común

³⁵⁸ Se produzca o no identificación alguna entre un espectador y cualquiera de los personajes, reconocer en la paranoia social posmoderna el tema de la película es una perspectiva perfectamente válida hoy día, quizás más pertinente incluso que la recurrente, por evidente, interpretación que centra toda la atención en la dimensión sexual de la historia —y que, por supuesto, es igualmente válida.

no tiene demasiado futuro —la pregunta no es ¿cuánto tiempo puede durar una unión con los otros nacida del miedo al prójimo? sino ¿cuánto tiempo tardaremos en evolucionar hacia uniones realmente solidarias? Sus problemas relacionales y comunicativos, derivados de una concepción urbana y vital eminentemente individualista, no se solucionarán con estallidos puntuales de violencia colectiva:

“El miedo a lo desconocido que se palpa, aunque sea subliminalmente, en la atmósfera pide a gritos una válvula de escape convincente. La ansiedad acumulada tiende a descargarse contra determinados forasteros, elegidos para que personifiquen lo raro, lo inquietante, lo impenetrable de algunas costumbres, la vaguedad de ciertos peligros y amenazas. Echando de sus casas y de sus tiendas a cierta clase de forasteros se consigue exorcizar por algún tiempo el fantasma aterrador de la incertidumbre; así se conjura el monstruo espantoso de la inseguridad. Se abriga la esperanza de que las barreras fronterizas que se erigen concienzudamente para evitar la entrada de «falsos» refugiados políticos, y de «simples» inmigrantes económicos, sirvan para fortificar una existencia inestable, irregular e imprevisible. Pero la vida en la modernidad líquida está predestinada a seguir siendo imprevisible y caprichosa, por muchos padecimientos que se inflijan a los extranjeros indeseables; de modo que el consuelo dura poco, y la fe que se deposita en las medidas enérgicas y decisivas muere nada más nacer” (Bauman, 2008: 27).

3.2.3. Romance y tradición

Existen en la obra de Scorsese y de Ferrara otras configuraciones de Nueva York que, si bien podríamos seguir enmarcando dentro de categorías como “ciudad de la ambición” o “ciudad del miedo”, están imbuidas de un romanticismo que en principio las distanciaría del resto: *New York, New York* y *La edad de la inocencia* en el caso de Scorsese, *China Girl* en el caso de Ferrara. Las tres películas se suelen analizar como entes extraños dentro de las filmografías de sus responsables, cuando no directamente como fracasos y, sin embargo, a ninguna puede achacársele la frialdad o la desafección en la que a veces caen los proyectos de encargo: las tres son películas personales que recogen perfectamente la idiosincrasia de sus responsables.

China Girl vuelve sobre las barreras artificiales que los habitantes de una misma ciudad pero de distintos barrios levantan entre ellos. Si en *Jo, ¡qué noche!* el “escultural” Paul Hackett caía al suelo rompiéndose en pedazos tras su paso por el SoHo, en *China Girl* es ni más ni menos que una madona la figura que se rompe en

pedazos, esta vez cuando una persecución entre bandas precipita el final de una procesión en Little Italy. En la película de Ferrara también las imágenes santas son destruidas por la violencia de las calles y no sorprende que les suceda lo mismo a los jóvenes amantes protagonistas de la ficción, Tony (Richard Panebianco) y Tye (Sari Chang), reencarnaciones de los shakesperianos Romeo y Julieta en un contexto de delincuencia organizada y de disputas étnicas y tribales en el corazón de Nueva York — por supuesto, también se puede ver *China Girl* como una revisión de *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) sin números musicales (y, no obstante, los principales encuentros entre Tony y Tye tienen lugar en discotecas). En el plano final, los dos enamorados yacen en el asfalto de Canal Street, la calle que separa Little Italy de Chinatown, para vergüenza y tormento de sus dos familias —las mafias italoamericana y china, en vez de los Montesco y los Capuleto, en vez de los *Jets* irlandeses y los *Sharks* puertorriqueños. Yacen rotos, como la figura de la madona, heridos fatalmente por la misma bala. Quizás por ello, como la imagen santa, conservan su aura: su ruina, su amor, expone su inocencia y el pecado de sus padres y hermanos. El movimiento de cámara de ese único plano recoge primero sus rostros serenos y sus heridas sangrantes en el pecho, sus manos unidas sobre el asfalto, para después ascender en círculos y con una pequeña grúa hacia el cielo, hasta encuadrar en un plano cenital a esas dos víctimas-santas y a la multitud que se aglomera en torno a ellas.

Empuñaba la pistola Tsu Shin (Joey Chin), movido tanto por el odio racial como por la ambición y el miedo. Ambición mesiánica de convertirse en un líder para su propio pueblo, la comunidad china neoyorquina, y ambición por poseer y controlar un territorio, por llegar a ocupar un puesto de responsabilidad como el que algún día habrá de ocupar su primo Yung Gan (Russell Wong), el hermano de Tye; miedo porque sabe que su destino está marcado, que sus jefes han dictado la sentencia, que su asesinato preservará la frágil alianza delictiva y empresarial de las dos familias mafiosas.

En *China Girl* los patriarcas de las dos familias, Gung Tu (James Hong) y Enrico Perito (Robert Miano), tienen un plan de negocios común y forman una entente capitalista que, lejos de aplacar la violencia de sus clanes, intensifica las rencillas entre los más fanáticos. Y, significativamente, son estos últimos los que centran el interés de Ferrara, o los que se adueñan de la función; por encima de las elites alejadas de las calles que firman hipócritas acuerdos de enriquecimiento y por delante de esa pareja

formada por los debutantes de exigua trayectoria Panebianco y Chang en unos personajes excesivamente planos. En el cine de Ferrara, las calles de Nueva York no pertenecen ni a fariseos especuladores ni a compasivos enamorados; pertenecen a los fanáticos. Pertenecen a los que, como decíamos antes, imponen su ley a sangre y fuego.

Tsu Shin y Yung Gan tienen un correlato al otro lado, en Mercury (David Caruso) y Alby (James Russo), el hermano de Tony. También Alby está predestinado a ocupar un puesto de responsabilidad, también Mercury es un celoso lugarteniente. Alby y Yung tienen que rendir cuentas a los patriarcas y ambos reciben la orden de controlar a sus subordinados, pero también ambos permiten a Tsu Shin y a Mercury que se extralimiten. Todos aprovechan los desmanes de sus rivales para justificar sus violentas y vengativas acciones porque ninguno ve con buenos ojos la alianza entre sus superiores y ninguno comprende ni respeta la relación entre sus dos queridos hermanos pequeños. Los caballeros —Alby y Yung Gan, Mercury y Tsu Shin— eligen la guerra en contra de la determinación de sus reyes y príncipes —Enrico, Gung Tu, Tony y Tye— y las incursiones bélicas en territorio enemigo desembocan en la muerte. Ninguno de los combatientes es capaz de advertir lo que tanto la estructura narrativa como la puesta en escena transmiten desde el comienzo al espectador: que no son más que el reflejo mutuo del mismo odio y la misma violencia.

La imagen de Nueva York, de calles sucias y empapadas por la lluvia, de reflejos en charcos y escaparates, de luces de neón y apagados rincones, es una imagen trágica y romántica. Es la imagen de los dos amantes cuyo final es la muerte y cuyo destino es la gloria; pero quizás aún más es la imagen de esos otros guerreros a los que sólo les espera la muerte, guerreros miserables que con cada golpe apuntalan su desesperada humanidad. Perdedores incapaces de conciliar la tradición y el ideal, se afanan en proteger los escombros de su ciudad terrena y permanecen ciegos ante la ciudad espiritual. A ellos no les quedará nada; como mucho, el exilio en el caso de Yung Gan. Él, que pretendía encerrar a su hermana dentro de los límites de su barrio para protegerla —para proteger, más bien, su identidad o, lo que viene a ser lo mismo, su oscuro secreto— advierte demasiado tarde que esos límites ya habían sido quebrantados en sentido inverso, no por ningún Romeo sino por la urbe y el imperio. En la escena en la que Yung arroja a una dormida Tye —hagámoslo notar, en relación a esa cuasifascista construcción identitaria, a ese oscuro secreto: como un amante o como un

padre antes que como un hermano— lo que descubre afligido es que su habitación, su intimidad, ha sido profanada, no por Tony, sino por la cultura y la conciencia americana: los restos de comida rápida y los discos de Bruce Springsteen. Los jefes de la mafia italoamericana también son invitados por sus jefes al interior de su barrio, produciéndose una simbiosis entre ambas organizaciones criminales. Los no-límites de Chinatown finalmente evidencian que su lucha es tan desesperada como inútil: en *China Girl* es precisamente la americanización de la comunidad china lo que explica su expansión por las zonas adyacentes.

La película comenzaba con la apertura de un restaurante chino en Little Italy, signo de un proceso de expansión que en los últimos años ha llegado a sus cotas más altas con la práctica absorción del barrio por parte de Chinatown (aunque también la población latinoamericana sea ahora mucho más numerosa en la zona). Yung Gan y Alby, violentos rescoldos de sus respectivas culturas, se enfrentan a fuerzas que les superan. Quizás lo que su actitud tiene de absurdo y a la vez de heroico o, más bien, de inútil y desesperado, justifica la mirada de Ferrara hacia ese tipo de personajes desplazados; una mirada que oscila entre el sentimiento de rechazo, la admiración y la indulgencia.

Martin Scorsese también ensayó la imagen trágica y romántica de la ciudad en películas muy próximas al melodrama como *New York, New York* y *La edad de la inocencia*. A diferencia de lo que ocurría en *China Girl*, en el cine de Scorsese los personajes de los enamorados sí están ampliamente desarrollados y sí son los dueños indiscutibles de la función. La primera narra la turbulenta relación entre la cantante Francine Evans (Liza Minnelli) y el saxofonista Jimmy Doyle (Robert De Niro) en los años posteriores a la II Guerra Mundial, dos artistas que no consiguen salvaguardar su vida personal en su ascenso hacia el éxito. La segunda narra la imposible — imposibilitada— historia de amor entre Newland Archer (Daniel Day-Lewis) y la condesa Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer), prima de su prometida May Welland (Winona Ryder), en el encorsetado ambiente de la aristocracia neoyorquina durante la segunda mitad del siglo XIX.

La ambición y el miedo, presentes bajo otras fórmulas, ceden terreno a una reflexión sobre los orígenes del propio cine como espectáculo y sobre la artificiosidad del drama, sobre las distancias entre la representación y la emoción, entre el arte y la industria, en *New York, New York*. En su estructura circular se inserta una historia de desilusiones, de

falsos ideales y de intensas contradicciones. La película comienza con un plano de los zapatos que calza Jimmy Doyle cuando llega al local en el que conocerá a Francine y concluye con un plano similar de los zapatos que el personaje calza cuando se despide definitivamente de ella, en el mismo lugar, muchos años después.

En realidad, a la secuencia de créditos iniciales le siguen un par de planos de ubicación local y temporal en una concurrida calle durante la celebración del “V-J Day” (el llamado día de la Victoria sobre Japón, el 14 de agosto de 1945) entre confeti y serpentinas; en el tercer plano aparecen los zapatos del protagonista y es en el cuarto cuando descubrimos, mediante un movimiento de cámara de abajo hacia arriba que concluirá en un plano general, que esos zapatos pertenecen al personaje interpretado por De Niro. En el final de la película todo se invierte: Doyle aparece en un plano general de la calle vacía, en la que la lluvia ha sustituido a las serpentinas, y desde su rostro la cámara desciende hasta encuadrar sus zapatos. Los primeros zapatos que vemos, blancos y marrones, son chillones, brillantes, atrevidos; Doyle viste además una llamativa camisa azul de manga corta, adornada con dibujos en los que se reconoce el Empire State Building y en la que está escrito “New York City”. Los segundos, negros y relucientes, son elegantes y mucho más discretos; Doyle viste traje oscuro, con corbata y gabardina.

El tiempo ha aplacado el carácter de quien era un agresivo y orgulloso donjuán; él, tan egocéntrico como talentoso, que estaba tan pagado de sí mismo como al borde de la indigencia, ha alcanzado una reputación artística y cierto éxito (regenta su propio club de jazz) pero, sobre todo, ha conocido la culpa y la melancolía: apenas sabe algo del hijo que tuvo con Francine, y de la vida privada de Francine, quienes viven mejor sin él. El “major chord” había orientado su vida: la búsqueda del equilibrio perfecto entre música, dinero y amor; pero fueron los celos, la envidia y la competitividad respecto a Francine —el miedo enraizado en el sexo— el que estropeó la delicada armonía. Doyle fue incapaz de sobreponerse al éxito comercial de su compañera.

Nueva York es más que nunca una entelequia, un símbolo del triunfo y del espectáculo, del sueño de gloria del artista. El tema homónimo de John Kander y Fred Ebb (que, mucho más que la película para la que fue compuesto, popularizó la posterior versión de Frank Sinatra) insiste en ello con la voz del trotamundos que pone sus ojos en la gran ciudad. Nueva York como la formulación última del sueño americano pero

cuyo final no puede ser feliz, Nueva York como ideal perdido: el “major chord” perseguido por el protagonista se descubre inalcanzable o, quizás, sólo factible en la medida en la que se pervierte (“major chord” es el nombre con el que Doyle bautiza su club de jazz). De ahí que la ciudad sea una ciudad de estudio y que los decorados de Boris Leven sean tan suntuosos y magníficos como acartonados e inverosímiles; de ahí que un curtido y descreído Jimmy se refiera casi inconscientemente a “Happy Endings”, la exitosa película que Francine llega a protagonizar sobre una (otra) actriz que alcanza el estrellato, como “Sappy Endings”: finales “sensibleros”, “bobos”, en vez de “felices”; finales irreales, finales impuestos por la industria de los sueños.

En la película de Scorsese, sin embargo, Francine no saldrá al encuentro de Jimmy; el romance de ambos no tendrá un final feliz, sino simplemente un final que lo es por lo que tiene de amarga constatación. Una realidad cinematográfica se impone a otra realidad cinematográfica y una conciencia trágica se despliega en torno a la noción de espectáculo clásico cuando, en el último plano de *New York, New York*, un Doyle solitario, aunque más maduro y sensato, recorre en sentido inverso las calles que le habían llevado hasta Francine.

Recreadas en los platós californianos de la MGM, esas calles de *New York, New York* no son las calles que transitaba Travis Bickle; se parecen más a las que anhelaba recorrer Rupert Pupkin desde la otra orilla del río Hudson y su más inmediato referente está en Hollywood. Las calles de *New York, New York* son las calles asfaltadas por la imaginación cinéfila de su director, el tributo y, a la vez, el ajuste de cuentas de una generación marcada por la guerra de Vietnam con la generación precedente, la que quiso exportar al resto del mundo el *american way of life* antes que la realidad norteamericana. Esta película intensamente intertextual contiene, como observó Barry Langford —sí, autor con el mismo apellido “cinéfilo” del personaje que interpretó Jerry Lewis en *El rey de la comedia*— “a complex thesis on both the utopian appeal and the ineluctable disenchantment of classic Hollywood forms, enacted through a deconstructive performance of Hollywood’s most potently alluring genre”³⁵⁹ (Langford, 2005: 97).

³⁵⁹ “una compleja tesis sobre el atractivo utópico y el ineludible desencanto de las formas clásicas de Hollywood, representada a través de una interpretación deconstructiva del género más fascinante y deslumbrante de Hollywood”.

Paródico ejercicio de cine dentro del cine dentro del cine —esto es, Doyle asistiendo a una proyección de “Happy Endings” en la que Francine interpreta a una aspirante a actriz que trabaja como acomodadora en un cine y que se ve a sí misma en la pantalla grande— y deconstrucción de los musicales clásicos, desde *Mi sueño eres tú* (*My Dream is Yours*, Michael Curtiz, 1949) y *Un día en Nueva York* (*On the Town*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1949) hasta *Cantando bajo la lluvia* (*Singin’ in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Melodías de Broadway 1955* (*The Band Wagon*, Vincente Minnelli, 1953) y *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, George Cukor, 1954).

Judy Garland protagonizaba la última cinta citada; que sea Liza Minnelli, la hija de la estrella musical y de Vincente Minnelli (uno de los padres de los musicales modernos), la que protagonice la película de Scorsese es entonces igualmente significativo. A nivel material, el filme es un lúcido homenaje a ese cine —desde los decorados de *Leven* y los colores saturados deudores del Technicolor hasta el formato 1,66:1, más cuadrado que panorámico— aunque ni la frenética dirección de Scorsese se sosiega, ni la interpretación de De Niro se “acomoda” al escenario. Doyle es un neurótico manifiesto y el guión de Earl Mac Rauch y de Mardik Martin ni oculta ni excusa —como hubiera hecho el cine clásico— sus desmanes y actitudes. *New York, New York* es un logro posmoderno realizado años antes de que el término posmoderno se pusiese de moda; también es la desmesurada producción musical de un aclamado director del *new Hollywood* que se estrelló en las taquillas y que no contó con la indulgencia de la crítica años antes de que Francis Ford Coppola estrenase *Corazonada* (*One from the Heart*, 1981).

Lo violento en *New York, New York* además de al sexo —a la lucha de sexos, a la tensión entre los sexos, en sintonía con algunas interpretaciones de *Taxi driver* y de *Jo, ¡qué noche!*— remite a una idea originaria, edénica y, en concreto, a la frustración que produce la sospecha de que, más que por haberlo perdido, el hombre sufre porque el paraíso nunca fue como lo había imaginado. A poco que tecleemos en internet encontraremos a nuevos espectadores, a nuevos críticos, reconociendo la dimensión cinematográfica de esa misma sospecha: “[*New York, New York*] es una interpelación, una confrontación, precisamente, hacia un modelo (germinalmente caduco) a primera vista hermoso, pero artificioso, irreal e inverosímil: el del *antiguo* Hollywood y su aquiescente fórmula de acercarse al público” (Solla, 2014).

Por su parte, la violencia de la otra película neoyorquina y peculiarmente romántica del cineasta, *La edad de la inocencia*, se refiere más que a la violencia del sexo (y a pesar de que la narración se construye en torno a un triángulo amoroso) a la violencia de los códigos sociales, códigos que han vertebrado históricamente el desarrollo de las clases dominantes tanto en Europa como en los Estados Unidos. Al final de *La edad de la inocencia* también el protagonista se aleja de su amada, como hacía Jimmy Doyle en *New York, New York*, pero en esta ocasión las calles desandadas son las de París y ha sido él, no ella, quien ha declinado la invitación; aunque bien es cierto que años antes había sido la condesa Olenska quien había rehuido a Newland Archer en la Nueva York de la década de 1870.

Por esa Nueva York el espectador es conducido, no tanto con los ojos de Newland como con la voz de una narradora omnisciente. Esta voz, que pertenece a la actriz Joanne Woodward, es identificada por la mayoría de autores con la voz de Edith Warton, la escritora de la novela homónima en la que se basa la película; esa voz de mujer, de una generación posterior a los hechos narrados (la novela se publicó en 1920), ejerce de mediadora entre el espectador contemporáneo y el pasado recreado, explayándose en los detalles, en las costumbres y en la descripción de los personajes que componen esa elitista sociedad en la que Ellen Olenska y Newland Archer se encuentran atrapados, esa sociedad donde “lo verdadero jamás se decía ni hacía, ni siquiera se pensaba, sólo se representaba por un conjunto de signos arbitrarios”.

Tras un matrimonio fallido y en busca de libertad, Ellen había regresado a la ciudad; lo que encuentra es una urbe inmersa en un literal proceso de construcción (las imágenes de las obras que amplían los límites de los barrios que habitan los protagonistas se insertan con fluidez en la narración) pero que carga con el peso de la tradición y de la represión. Su trayecto de ida y vuelta desde el Viejo Mundo, de la Vieja Europa, al Nuevo Mundo, a América, le descubre que los mismos rígidos códigos sociales y moralistas ordenan los modos de la clase alta en uno y otro lugar; que la “nueva tierra” sigue teniendo obligaciones adquiridas.

Newland es un próspero abogado, un joven que conoce tan bien como las leyes las normas de conducta y las convenciones de la clase alta a la que pertenece. No es un neurótico o un psicótico como la mayoría de protagonistas de Scorsese, es un hombre pragmático, discreto y bien situado socialmente; él recomienda a Ellen que no se

divorcio, en interés de la imagen de la familia a la que va a entrar a formar parte. Pero tampoco puede evitar quedarse prendado de ella; sin valorar los rumores de las relaciones adulterinas de la condesa, sin preocuparse excesivamente por las habladurías de sus convecinos, Archer comienza a frecuentar a la prima de su prometida; mientras a una le envía diariamente lirios blancos, a otra le regala rosas amarillas de forma anónima. Sin embargo, cuando finalmente se declara, Ellen le rechaza aduciendo los mismos motivos que él esgrimió para que convencerla de que no se divorciase. Luego, ni la convenientemente adelantada boda de May y Newland, ni la luna de miel, ni los primeros meses de convivencia borran la huella de Ellen. Newland la busca y favorece los encuentros entre ellos y ambos llegan a acordar una cita, una única noche juntos; sin embargo, esta noche juntos jamás tendrá lugar.

En un evento social, en la cena de despedida de Ellen, que regresa a Europa, Newland se cerciora de que la alta sociedad neoyorquina ya le ha juzgado, de que ya se ha pronunciado contra él y a favor de su esposa. En la cena Newland observa como un extraño las miradas y las no-miradas recriminatoras, descifrando silencios lapidarios entre los comentarios inanes. La cámara recorre los diferentes espacios de la mesa en la que los comensales se reúnen hasta llegar al pecho de Newland: un fundido y la voz de la narradora revela que Newland ha asistido a ese “juicio” con la llave de la habitación que tendrían que compartir él y la condesa guardada en un sobre en el bolsillo interior de su chaqueta; la llave le ha sido devuelta por la condesa. Ni siquiera tiene ocasión en esa cena de hablar a solas con Ellen, pero sí hablará después a solas con May para contarle su decisión de hacer un viaje (en realidad, de ir tras Ellen) pero May le anuncia que esta embarazada y, por tanto, le “obliga” a aplazar indefinidamente ese viaje.

Ellen, que sabía por la propia May la noticia del embarazo semanas antes de que Newland lo supiera, sacrifica su relación para salvar el matrimonio de Archer y para no defraudar a su prima. De un lado, las convenciones y las normas sociales se imponen sobre las pasiones y la libertad de los individuos; de otro, los individuos se sacrifican por otros individuos. Un travelling circular y varios fundidos encadenados acompañados de la voz de la narradora repasan en apenas unos minutos la historia posterior de la estancia donde May le dio la noticia a Newland, la historia posterior de la nueva familia Archer: del nacimiento de sus hijos, bautizos y bodas, hasta la muerte de May a causa de una pulmonía, más de dos décadas después. Es entonces cuando la tremenda elipsis

concluye para mostrar una conversación telefónica entre Newland y su hijo mayor, en la que éste le convence para hacer un viaje a Europa. Mientras hablan, la cámara abandona la estancia por una ventana, mostrando que Nueva York también ha cambiado: ahora las calles están asfaltadas, ahora la gente recorre esas calles en coches motorizados. El joven Archer, Ted (Robert Sean Leonard), lleva a su padre hasta París, le lleva de nuevo hasta la condesa Olenska; y es que May, en su lecho de muerte, confió el secreto de su padre a su hijo mayor, como Ted recuerda: “Ella me dijo que sabía que contigo estábamos seguros, y que siempre lo estaríamos porque, una vez, cuando te lo pidió, renunciaste a lo que más querías”. Pero en realidad, May nunca se lo pidió.

¿Por qué Newland, ya viudo, rechaza entonces a Ellen? ¿Por qué rechaza el regalo de su hijo, la oportunidad que éste le brinda? En efecto, la narración esconde en este punto una concepción mercantilista y machista de la mujer como un objeto de cambio entre los hombres pese a que, previamente, había sido ella descrita como una mujer libre que “elegía” entre varios hombres. La narradora justifica el rechazo sin apelar a ningún orgullo herido: “Parecía arrancarle una tira de hierro del corazón el saber que, después de todo, alguien había sabido y compadecido. Y que ese alguien hubiera sido su mujer le conmovía indescriptiblemente”. May no era la inocente criatura que aparentaba ser; en gran medida, había manipulado a su marido, había controlado maquiavélicamente el entorno y se había aprovechado de los designios sociales para conseguir lo que quería pero, precisamente por eso, también había cargado con el dolor y con el sufrimiento, también había soportado una terrible verdad: la de que su amor no era correspondido.

May cargó con las culpas en una soledad mayor que la de su marido y le proporcionó una vida ajustada a la norma, diríase que una “buena” y conservadora vida —esto es, acorde al espíritu de su clase. Mientras, Ellen permaneció en la memoria de Newland como la ficción que alentaba su espíritu, como el ideal perdido que animaba su imaginación, como la felicidad inalcanzable, como una pasión revolucionaria e imposible —esto es, también acorde al espíritu de su clase. ¿El círculo se cierra, el mundo no puede ser transformado, las convenciones y los códigos son los que aportan la paz y la estabilidad?

En *La edad de la inocencia*, como antes en *New York, New York*, no hay lugar para un “happy end” y tampoco para un “sappy end”; los personajes son conscientes de una insalvable cesura entre la utopía y la realidad. Veámoslo de otro modo: la oportunidad

que se le presenta a Newland no es la de poseer su sueño, sino la de acabar con él. Si elude reencontrarse con Ellen es porque quiere conservar intacta su ilusión; porque, en palabras de J.A. Palao, “prefiere la resplandeciente presencia de un recuerdo falso: el rostro bellissimo que jamás contempló junto al faro de Lime Rock” (en Monterde, 2000: 465).

En dicha elección se esconde una constatación más o menos amarga, más o menos trágica: “El destino de esa gran pasión —parece decir— no era vivirla, sino más bien sufrirla” (Caparrós Lera, 1999: 150). Si quisiéramos traducir esta plausible verdad a términos psicoanalíticos, el resultado se aproximaría bastante a lo que escribe Belén Vidal: “*La edad de la inocencia* ilustra de forma especialmente significativa la lógica oculta del “amor cortés” que en la teoría lacaniana suple la ausencia de la relación sexual mediante la creación de un obstáculo” (2004: 145).

Como desarrolla Vidal³⁶⁰, las dos mujeres entre las que se debate el protagonista son en apariencia opuestas: una es morena y virginal, hogareña, la otra es rubia, sofisticada y osada; May supone el pliegue a las convenciones sociales, a la normalidad y al orden, mientras que Ellen constituye la posibilidad de subvertir dicho orden y de vivir el riesgo y la aventura; May es la casa, Ellen el mundo. Y, sin embargo, ambas “se convierten progresivamente en dos caras de la misma moneda” (*ibidem*: 147), una como objeto de deseo, objeto amoroso, y otra como obstáculo, como prohibición; la identidad de Newland se construye a través de esa oposición necesaria: “En última instancia, Ellen es para Newland lo que el Pasado es para el espectador inmerso en la *La edad de la inocencia*: pura *différance* -lo diferido y lo diferente-: el terreno de lo inexpresable que constituye los límites de la conciencia” (*idem*: 147). El vocabulario derrideano se adapta con facilidad a imágenes hechas de retazos de otras artes, a un cine como éste, de la intertextualidad, de múltiples conexiones entre la escritura, la pintura y el propio cine. Porque si hay algo que comparten *New York, New York* y *La edad de la inocencia*, además de esa loa a los amores imposibles, es su profunda intertextualidad.

³⁶⁰ Vidal recurre a Žižek (1994: 94-95) para explicar la teoría lacaniana: “la mujer es elevada al rango del Objeto ideal; sin embargo, esta Dama-Objeto, motivo arquetípico de la lírica del amor cortés, no es sino una suerte de “agujero negro” simbólico que estructura el deseo del sujeto. De esta forma, el espacio en el que se actualiza el deseo es un espacio distorsionado por la mirada deseante; un espacio anamórfico en el cual “el Objeto se percibe a través de una mirada oblicua, de una forma parcial y distorsionada, como su propia sombra —una mirada directa no ve nada: se encuentra con el vacío”. La única forma de acceder al Objeto es indirectamente” (Vidal, 2004: 145).

La película comienza con una representación operística de *Fausto*, un fragmento que prefigura, en el lamento de Margarita, las tribulaciones futuras del protagonista respecto a las dos mujeres —y que, además, remite al inicio de *Senso* (Luchino Visconti, 1954). La cámara invade el terreno de la representación, se salta deliberadamente el eje entre el escenario y el público, y da a la vista dos funciones simultáneas: la que interpretan los cantantes de ópera y la que llevan a cabo los espectadores. Y, significativamente, la segunda no está menos codificada que la primera —de ahí la pertinencia de la voz mediadora de la autora de cara al público contemporáneo. Nueva York es una ciudad de marionetas, un microcosmos en el que los personajes nunca dejan de observarse y de vigilarse, nunca dejan de comportarse en base a unas reglas, nunca dejan de “representar”: la realidad es inaccesible y en su lugar se despliega un velo de referencias inagotables.

Debemos hacer notar la importancia del corpus estético con el que trabaja Scorsese y su fijación por los detalles materiales de ese mundo, por todo lo decorativo y ornamental, desde las cuberterías y vajillas hasta el vestuario y las flores. Ya los créditos iniciales muestran una sucesión de flores de encaje de distintos colores que van abriéndose a distintas velocidades y que simbolizan tanto la pérdida de la inocencia como la condición de artificio y de farsa del espacio en el que se mueven los personajes; las convenciones son las que urden la trama, las flores no son flores sino “visillos que esconden una verdad oculta”³⁶¹ (Huguet y Camarero, 2000: 143). El color de las flores también “tiñe” tanto el vestuario de los personajes (Newland regala lirios blancos a May y rosas amarillas a Ellen, la primera viste suaves tonos pastel, la segunda encendidos tonos cálidos) como todo el dispositivo cinematográfico (los fundidos a color amarillo y a color rojo). Pero, por encima de todo, son las referencias pictóricas las que terminan de dar forma al discurso sobre esa ciudad continuamente (re)creada, esa ciudad símbolo de la libertad —por eso regresa Ellen— que se acaba transformando en cárcel —allí

³⁶¹ Esa verdad oculta no sólo se refiere a la arbitrariedad de los signos que organizan la vida social del mundo que habita Newland sino, fundamentalmente, al hecho de que May no es la figura inmaculada que pretende o finge ser: ella es plenamente consciente del juego de títeres en el que participa. En opinión de Scorsese, la imagen más potente de su película tiene que ver con el rostro de May en el momento en el que se levanta de su asiento y le dice a su marido que está embarazada, el momento en el que impide que éste se marche de su lado: la escena monta tres planos distintos de May cada vez más abiertos y rodados a distintas velocidades —a 48, a 36 y a 24 fotogramas por segundo— con uno intercalado de Newland; se establece así una conexión visual entre las flores de los créditos y el movimiento de May (véase Smith, 1993a).

“encadena” May a Newland (el movimiento de cámara que cubre dos décadas de su vida conyugal no traspasa los límites de una única habitación).

El movimiento interno y externo de los planos se supedita en muchas ocasiones a los cuadros que forman parte de la escena: en no pocas ocasiones éstos presiden manifiestamente la escena —los retratos de los Van der Luyden cuando Newland y su madre acuden a su casa en busca de consejo y asesoramiento—, a veces la cámara se dirige hacia ellos —*El regreso de la primavera*, de William Bouguereau—, a veces parte de ellos —*La muerte de Jane McCrea*, de John Vanderlyn— y a veces la propia imagen recrea alguna célebre pintura —*Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, de Georges Seurat. Las referencias pictóricas abarcan diversos estilos y escuelas del siglo XIX (véase García, 2010); esos cuadros que profusamente llenan las paredes de las mansiones neoyorquinas otorgan autenticidad al relato histórico, si bien por encima de una pretensión verista, Scorsese busca mediante la apelación constante a lo pictórico “enriquecer visualmente el retrato de los personajes y hasta hablar en paralelo incluso de las situaciones y de la historia que se cuenta en pantalla” (Heredero, 1999: 41).

Es decir, por un lado, las obras artísticas que decoran los espacios que habitan los personajes les definen y caracterizan sus gustos —una colección de cuadros de perros refleja la excentricidad de la Sra. Mingott (Miriam Margolyes), así como la presencia de cuadros tendencia *macchiaioli* transmite la condición singular y osada de la personalidad de Ellen— y, por otro, refuerzan el sentido dramático de lo narrado: el caso más palmario es, seguramente, el del momento en el que Newland se declara a Ellen delante de la obra de inspiración simbolista de Ferdinand Khnopff, *Las caricias de la esfinge*³⁶².

La Nueva York de *La edad de la inocencia* es una ciudad de apariencias y de representaciones sin fin. Es una ciudad falsa la que organiza la vida del protagonista;

³⁶² El cuadro está fechado en 1896 y es demasiado conocido para que su utilización no haya sido deliberadamente anacrónica. El cuadro representa a Edipo junto a la esfinge, un ser mitológico con rostro de mujer y cuerpo de león que mataba a todo aquel no fuera capaz de resolver el enigma que planteaba. En la mitología griega es Edipo quien da con la solución y mata a la esfinge y, sin embargo, en la pintura de Khnopff ambos aparecen unidos en una postura tan seductora como inquietante, lo que dota al conjunto de erotismo y pavor. Para José Enrique Monterde, en esa escena, Ellen “se ofrece a Newland como un auténtico enigma y al mismo tiempo como la encarnación del peligro devorador de su alma” (2000: 456); Para Carlos Heredero lo que ocurre es que “el camino emprendido en ese momento por Newland, al confesar su amor a una mujer que es extraña a su mundo y de la que desconoce, incluso, cuáles son y cómo funcionan sus códigos morales, le enfrenta a lo desconocido y puede hacerle perder pie en sus propias certezas (1999: 45).

pero a éste no se le permite escapar sino que, como mucho, se le concede la “gracia” de reconocer cuáles son sus cadenas, cuál es su ciudad terrena. Nueva York en el cine de Scorsese —y también en el cine de Ferrara— es una ciudad de tribus, de bandas, de grupos y de barrios y sus héroes o antihéroes aspiran a pasar de un grupo a otro. De Henry Hill a Jordan Belfort, de Newland Archer a Reno, de Tony y Tye a Fracine Evans y Jimmy Doyle, todos quieren o bien ascender socialmente o bien traspasar los límites que la sociedad, por el hecho de ser quiénes son y de haber nacido donde han nacido, les fija; si acaso lo consiguen, suele ser “not by moving to another tribe, but by finding what is best in their own”³⁶³ (Blake, 2005: 206).

Es más, según afirma Paola Massood, Scorsese “presents New York as both utopian and dystopian —a place of family, tradition, and group identity that is also limiting and insular and where any form of border crossing is often life-threatening”³⁶⁴ (2007: 78). Sea cual sea su tribu y su estatus, estos neoyorquinos cinematográficos viven atrapados en una ciudad terrena, anhelando una ciudad celestial de la que sólo ven vagos destellos y que, paradójicamente, sólo podrán encontrar dentro de sí mismos.

3.3. El origen del mal

Nueva York, ciudad terrena, ciudad en crisis, ciudad de la ambición y del miedo. Ambición por alcanzar un determinado estilo de vida —Henry Hill, Jordan Belfort— o por mantenerlo ignorando cualquier consecuencia moral —John LeTour, el matrimonio de *Un cuento de Navidad*; ambición transmutada en complejo de Dios —Travis Bickle, Pazzo, Frank White e incluso Frank Pierce; violencia justiciera nacida del miedo, miedo al prójimo, al contacto con el prójimo, a convertirse en el prójimo —Reno, Thana, Paul Hackett y los miembros de las bandas de *China Girl*. En el último cuarto del siglo XX, este cine se hace cargo de una ola de miedo que parecía inundar hasta el último rincón de ese monumento a la ambición, al capitalismo triunfal, y amenazaba con convertirlo en el mausoleo de toda una civilización.

³⁶³ “no moviéndose a otra tribu, sino encontrando lo que es mejor en la suya”.

³⁶⁴ “presenta Nueva York tanto como utopía y distopía —un lugar de familia, tradición e identidad grupal que es también restrictivo y está aislado, y en el que cualquier intento de cruzar las fronteras amenaza la vida”.

En su estudio sobre el cuerpo y la ciudad, Richard Sennett invoca una cultura del miedo al subrayar que en nuestras sociedades “se vende a los compradores una comunidad planificada con verjas, puertas y guardias como si ésa fuera la imagen de la buena vida” (2003: 23). Esa misma idea late de fondo en la reflexión de Zygmunt Bauman sobre el intercambio de la función histórica de las ciudades, que “están pasando rápidamente de ser un refugio contra los peligros a ser la causa principal de estos peligros” (2008: 49). Con la excusa de la seguridad, con el pretexto de salvaguardar nuestro rincón de tierra dentro de la gran urbe, de protegernos de indeseables como el teniente corrupto o de “desclasados” como Reno, nos aferramos a la cultura del miedo omnipresente. Otros autores se han referido específicamente a una cultura del miedo norteamericana cuyas raíces históricas se localizarían en el terror a la *otredad* racial —primero en el miedo de los puritanos a los nativos americanos, más adelante en el miedo de los blancos a los afroamericanos y, ahora, en el miedo a los árabes— y en la conciencia cristiana evangélica del juicio apocalíptico (véase Westwell, 2010; Stearnes, 2006).

Pero en cualquier caso, la actual cultura del miedo no se instala sólo en la psique sino que también transforma el espacio que habitamos: “La arquitectura del miedo y la intimidación se extiende por los lugares públicos de las ciudades transformándolos, incansable aunque furtivamente, en zonas vigiladas y controladas a todas horas” (Bauman, 2008: 50). La nueva arquitectura del miedo tiene por objeto crear una apariencia de seguridad y para ello la construcción se organiza en contra de algunas condiciones inherentes a toda ciudad como son la flexibilidad, la espontaneidad y la capacidad de sorpresa derivadas de la estrecha convivencia entre desconocidos; al supeditar los espacios públicos a ese ideal, a esa ambición desmedida de seguridad, el dominio de lo público —de la comunicación, del contacto con los otros— se ve reducido en favor del espacio privado (véase Bauman, 2008: 48-58). Antes de que los barrios cercados se convirtiesen en el refugio de más de 8 millones de personas únicamente en los Estados Unidos, antes de que las lujosas construcciones fortificadas se adueñasen de los entornos urbanos y antes de que proliferasen por todo el mundo los más variopintos dispositivos de temor y control —Bauman menciona unos bancos en forma de barril “a prueba de vagabundos”— películas como *Taxi driver*, *Ángel de venganza*, *Jo*, *¡qué noche!* o *Teniente corrupto* advertían de un mal endémico; un mal

que se expandía desde el corazón de la metrópoli (pos)moderna, un mal del que nadie estaba a salvo.

Se podría argumentar que la imagen cinematográfica de una Nueva York apocalíptica alimenta la cultura del miedo³⁶⁵ y, sin embargo, estas películas parecen combatirla. Precisamente porque en las obras que estamos analizando nadie puede escapar a la violencia y porque el milagro —la revelación, la redención— sólo ocurre tras el encuentro con el otro. Los protagonistas que consiguen redimirse nunca hallan la salvación al huir del prójimo, al protegerse de él, sino al abrirse a él, mientras que la arquitectura del miedo busca proteger a los ciudadanos de los demás ciudadanos, de los otros, levantando barreras artificiales entre ellos.

De hecho, es literal la barrera que encierra en forma de escultura a Paul Hackett; si se zafa de ella es para descubrir que, pese a todo, nada ha cambiado en su vida: ningún verdadero encuentro, ni siquiera sexual, ha tenido lugar esa frenética noche. Por su parte, Frank White no reconoce alteridad alguna y muere aislado en el interior de un vehículo, aferrado a su pistola, símbolo del miedo y de la violencia. Ese primer plano de la pistola con el que termina *El rey de Nueva York* contrasta con el último plano de *Teniente corrupto*, el plano general de la calle en la que, también dentro de un coche, muere el protagonista; pero la gente abarrota la escena y el plano transmite así la definitiva apertura del teniente al mundo tras encontrarse con Cristo y reconocer en dos anónimos criminales a sus propios hijos. John LeTour trasciende los muros de su prisión abriéndose a Ann y Frank Pierce encuentra consuelo y perdón en los brazos de su madona, Mary. Incluso en *Un cuento de Navidad* la posibilidad de la redención se abre para la mujer a través de los tres encuentros con el secuestrador de su marido. Es decir que, en cualquier caso, la violencia de la ciudad en el cine de Scorsese y de Ferrara (y de Schrader) es consustancial a la ciudad y al género humano. Uno no puede elegir librarse de ella: lo único a lo que puede aspirar es a darle un sentido, gracia divina mediante.

³⁶⁵ Frank Furedi (2002) se refiere a una tendencia post-ideológica en la que la utilización de los miedos apocalípticos y la consiguiente creación de alarmas sociales juegan un papel esencial en la configuración del mapa político; en su obra describe y explica cómo en un período de esplendor y de prosperidad como los años noventa, “el miedo siguió dominando la cultura popular y que este miedo se caracterizó por su manipulación y exageración del riesgo real” (Westwell, 2010: 205).

3.3.1. Herencias de sangre

De hecho, el origen del mal puede estar en la ausencia de sentido. Suspendida en un vacío está la raíz del mal que acosa a Kathleen (Lili Taylor) en *The Addiction*. En un paseo nocturno de regreso a casa, la joven estudiante de Filosofía es arrastrada a un callejón, como antes Thana en *Ángel de venganza* o las bailarinas de striptease en *Ciudad del crimen*. Pero en ese callejón no le asalta a Kathleen ningún violador o psicópata; ni siquiera es un hombre su agresor: es una mujer vampiro, Casanova (Annabella Sciorra), la que se abalanza sobre una víctima indefensa. Gracias a la iluminación, la escena adquiere un carácter abstracto: “Las luces de la calle forman un bellissimo enrejado, una celosía tras la cual vemos el atractivo y repulsivo rostro del mal y sentimos su fuerza” (Pedraza, 2005: 116). Sin embargo, este ataque no constituye ni mucho menos la más desoladora representación del mal que se ve a lo largo de unos ajustados 82 minutos de metraje.

The Addiction no es una película de género. El horror del relato no nace ni del efectismo ni de los mecanismos propios del cine de terror convencional; el horror del relato se construye a partir de las imágenes históricas del mal a las que, en el desarrollo de su tesis, la protagonista se ha de enfrentar, imágenes que acaban carcomiendo su espíritu —alma, ánimo e inteligencia. Lo primero que “se da a” Kathleen y al espectador en la película, poco antes del ataque de Casanova, son las imágenes reales de una matanza llevada a cabo por soldados estadounidenses en Vietnam; poco después también tendrá lugar una lenta sucesión de imágenes del Holocausto ante nuestros ojos.

Lo fantástico no es más aterrador que lo real y necesariamente la imagen de Nueva York se impregna (de parte) del espanto con el que cargan esas otras imágenes no filmadas para la representación. Por supuesto, existe una brecha insalvable entre esos dos tipos de imágenes y eso es lo que permite a Pilar Pedraza afirmar que al “monótono y mortecino documental real”, se le opone “el documentalismo vivaz de la cámara” (2005: 115). No obstante, la cuestión es que la ficción vampírica se supedita al horror de lo real. El blanco y negro expresionista que sostiene un discurso fuertemente subjetivizado —como bien vemos en la escena del ataque de Casanova, en el juego de luces y sombras, en los primeros planos subjetivos, en las miradas a cámara— es confrontado hasta su capitulación con una estética realista de inspiración documental —

la recurrencia de las imágenes documentales, la cámara en mano, los largos planos fijos que siguen el vagabundeo de la protagonista por las calles o que luego retratan, de forma distanciada, sus padecimientos³⁶⁶.

Además, esa fotografía en blanco y negro, lejos de la simple pose posmoderna, señala hacia el carácter originario y fundacional del relato, de la violencia del relato, a la vez que le confiere una turbadora frialdad al mito vampírico, tratado sobre todo a partir de la Hammer desde una exuberancia formal y cromática acorde con la interpretación en clave sexual de los avatares del monstruo —véase la coetánea *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992). En palabras de Nuria Bou y Xavier Pérez:

“Excluido de las leyes del género y del manierismo cromático de tantos otros filmes de horror, lo fantástico en Ferrara nace solamente en la búsqueda de una expresión para plasmar el drama existencial de su heroína. Si la protagonista del film no se rebela ante la agresión que sufre ni busca a lo largo de la trama el menor antídoto a la misma, es porque su caída inevitable parece haber estado allí, en su interior, desde el inicio, con independencia de la catapulta que ha supuesto la agresión vampírica” (2005: 156).

Un vacío interior, la ausencia de una explicación ante el horror, adquiere materialidad en la figura del vampiro. Lo fantástico les sirve a Ferrara y a St. John para exteriorizar la crisis existencial de la protagonista, una crisis que se corresponde con la crisis del pensamiento en el siglo del genocidio. El mal que corroe su espíritu es el mal que corrompe también su carne y, desde el ataque, pareja a su sed de sangre avanza la putrefacción de su cuerpo, como una lepra; a su compañera Jean (Edie Falco) le enseña algunos de esos estragos físicos antes de atacarla.

En una escena de *Teniente corrupto* se intercalaban unos planos de Cristo crucificado con otros del teniente y una mujer preparándose e inyectándose un chute de heroína. La mujer, interpretada por Zoë Lund, pronunciaba una peculiar oración en la que decía envidiar la suerte de los vampiros, ya que ellos “pueden alimentarse de nosotros, mientras nosotros tenemos que consumirnos”. *The Addiction* es, en parte, la infausta

³⁶⁶ Para Pilar Pedraza, el discurso cinematográfico de *The Addiction* es el de un expresionismo propio de los años noventa, “es decir, el claroscuro no es caligráfico, el cuadro se mueve y respira, a veces con cámara al hombro. La imagen, muy estilizada, es subjetiva, oscilante, con una sospechosa frescura realista” (2005: 115).

respuesta a aquella reflexión: todos somos vampiros y todos nos consumimos³⁶⁷. Según St. John, el alcance del vampirismo de la película es universal: “vampirism is a metaphor for the evil that lurks in all of us and only has to be awakened”³⁶⁸ (en Stevens, 2004: 207). Vampirismo como mal universal, como mal inevitable, como mal “condenado a repetirse”, no porque no conozcamos su historia sino porque éste siempre nos acompaña. La protagonista, ya vampirizada, asiste a otra exposición sobre el horror histórico. Al principio de la escena, un niño observa las terribles fotografías del Holocausto mientras la voz *over* de Kathleen sentencia: “El viejo dicho de Santillana, que «los que no aprenden de la historia están condenados a repetirla» es mentira. No existe la historia. Lo que somos va siempre con nosotros. Por tanto la cuestión es: ¿qué puede salvarnos de nuestra demencial insistencia en esparcir la desgracia en círculos cada vez mayores?”. O en palabras de Gérard Imbert: “Hay una visión terriblemente fatalista del mal en Ferrara, como si el horror (colectivo) hubiera sido demasiado fuerte para que quepa redención para el sujeto (individual), una culpabilidad transhistórica que genera una indeleble mala conciencia” (Imbert, 2010: 477).

La enfermedad (in)mortal se propaga rápidamente por Nueva York. El mal supuestamente sobrenatural se extiende por la ciudad a partir de los documentos históricos del horror y concretándose en los grandes temores urbanos de finales de siglo como la violencia callejera, el SIDA y la drogadicción. Los vampiros asaltan de noche, en cualquier callejón; tanto los médicos que tratan a Kathleen como una de sus víctimas, se plantean si ha contraído el SIDA; su primera víctima es un yonqui: no succiona su sangre sino que se la inyecta con su jeringuilla —después, en una escena de negrísimo humor, Kathleen marcará el brazo de su inconsciente profesor (Paul Calderon) con un agujero de entrada (el de la droga con la que le ha “tentado”) y otro de salida (el de la sangre que ella ansía consumir). Es prácticamente imposible para cualquier espectador español no evocar *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), película que asociaba con igual determinación el vampirismo a las drogas y a la propia actividad cinematográfica —aunque Ferrara no parece haberla conocido (Casas, 2005b: 70).

³⁶⁷ Cabe recordar que el por aquellos años colaborador inseparable de Ferrara no quiso participar en el guión de *Teniente corrupto* y en su lugar el cineasta italoamericano trabajó con Zoë Lund.

³⁶⁸ “el vampirismo es una metáfora para el mal que acecha en todos nosotros y que sólo tiene que ser despertado”.

Kathleen, como antes Thana, es una víctima urbana convertida en verdugo. Verdugo, ejecutor, cazador. Las dos salen a buscar presas pero, a diferencia de Thana, Kathleen no hace ninguna discriminación: cualquiera puede convertirse en su víctima —hombre o mujer, de clase alta o de clase baja, blanco o negro. También a diferencia de Thana, Kathleen es pródiga en palabras —en torno a ella giran las abundantes referencias filosóficas (Nietzsche, Kierkegaard, Sartre, Heidegger, Husserl) y conversaciones especulativas que se repiten a lo largo de toda la película. Mientras que las acciones de Thana están encaminadas, o guiadas, por un sentido la justicia (pervertido, si se quiere), las acciones de Kathleen responden al más puro nihilismo, a la negación de cualquier sentido y a la destrucción del orden de lo humano. ¿Y qué define a cada una de ellas? Thana posee su cuerpo y una pistola, mientras que Kathleen posee sabiduría y conocimiento.

Cabe preguntarse si no será más intensa la maldad de Kathleen, más ostensible su crueldad, precisamente a causa de esa consciencia, en conexión con algunos fundamentalismos cristianos o incluso con cierto fideísmo que opone por completo la fe a la razón y niega a ésta cualquier valor positivo. Ciertamente, lo religioso se invoca de modo mucho más serio y solemne en la segunda producción, aunque tampoco en ella falten francos golpes de ingenio: si en *Ángel de venganza* Thana, vestida de monja, aniquilaba al conde Drácula, en *The Addiction* es precisamente un hombre de Dios el único que escapa de la furia vampírica de Kathleen, el único que declina su invitación a seguirla, un misionero cristiano (Michael Imperioli) que reparte octavillas en la calle y que proclama la buena nueva de que “Dios te ama”.

En cualquier caso, en *The Addiction* la sabiduría no salva, no es redentora: es, de hecho, uno de los atributos más llamativos de Peina (Christopher Walken), el señor de los vampiros al que Kathleen intenta atacar tras confundirle con un común mortal. La primera vez que oímos la voz de Peina, éste está hablando consigo mismo: “Claro que debería haber disfrutado leyendo a Proust, pero cuando lo publicaron, lo odié”; en su conversación posterior con la joven filósofa aludirá a *El almuerzo desnudo*, de William Burroughs, haciendo aún más explícita la vinculación de este vampirismo con la drogadicción, y también a Nietzsche, poniendo de manifiesto el nivel de crítica (a)teológica en el que se mueve el discurso: “La humanidad ha procurado existir más allá del bien y del mal, desde el principio. ¿Y qué ha encontrado? A mí”.

El encuentro con Peina, de apenas cinco minutos de duración, deja a Kathleen en un estado miserable, sin sangre y a las puertas de la muerte sin poder morir —tras escuchar al vampiro confinarla a la nada más absoluta, tras sufrir su mordedura, ella intenta cortarse las venas con una navaja, pero como le dice Peina: “no puedes matar lo que está muerto”. Desahuciada, tirada en una calle, ataca a un hombre que se acerca a ayudarla: el mal ha dejado de ser una opción para ella. Vuelven imágenes documentales del horror del siglo XX y es Kathleen quien registra las conclusiones:

KATHLEEN (*VOICE OVER*)

Ahora entiendo por fin qué es todo esto. Cómo ha sido posible. Ahora veo, Dios mío, cómo debes vernos desde ahí arriba. Nuestra adicción es el mal. La propensión a este mal yace en nuestra debilidad anterior. Kierkegaard tenía razón, hay un terrible precipicio ante nosotros. Pero se equivocó en lo del salto: hay una diferencia entre saltar y ser empujado. Llega un punto en que debes satisfacer tus necesidades. Y te ves atrapado por el hecho de que no puedes acabar con esa situación. No es *cogito ergo sum*, sino *dedita ergo sum*, *peco ergo sum*.

Para Kathleen —para Ferrara y St. John— la adicción y el pecado explican la identidad del ser humano, su existencia, mejor que la duda cartesiana. La protagonista termina su tesis y su odisea se orienta, como la de Thana, hacia una masacre. Lo que era una fiesta de Halloween en *Ángel de venganza* es ahora un banquete del título de Doctora. Esta vez, la celebración de la sabiduría se torna celebración de la muerte, la fiesta de la razón deviene en oda a la barbarie³⁶⁹: Kathleen, su iniciadora Casanova y sus acólitos (todos aquellos a los que en las anteriores escenas la protagonista ha “convertido”) devoran a los invitados como aves de rapiña, en lo que supone una nueva cita paródica de Ferrara a Polanski, en este caso a *El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampires*, 1967). Pero Kathleen se arroja al mal, a la bestialidad, como si pensase que asumiendo el propósito de su existencia —aunque éste fuera hacer el mal, pecar— podría acercarse más a Dios. Como si en la entrega definitiva a sus pulsiones, en su rendición frente a la adicción, se abriese la posibilidad de lo santo.

³⁶⁹ Nicole Brenez observa aquí una dimensión violenta de la razón, este “fallo” de la razón ante la barbarie: “To exercise reason —to comprehend evil, to fully embrace it (the encounter with Casanova), to look it right in the face (the encounter with Peina)— leads to this experience of pure abomination” (2007: 74).

Después del festín caníbal, deambula por las calles neoyorquinas con su cuerpo ensangrentado hasta desfallecer y caer al suelo; los viandantes se aglomeran a su alrededor invadiendo el plano, como antes se aglomeraba la multitud alrededor del coche del teniente corrupto y alrededor de los cadáveres de Tony y Tye en *China Girl*. Es trasladada a un hospital. Un plano fijo de Karen postrada en la cama, con una cruz en su cabecero y recibiendo la luz del exterior a través de las rendijas de una persiana que asciende poco a poco: la luz alcanza su piel y su dolor parece, al fin, redentor. Esto es, tras haber aceptado que había sido arrojada al abismo y tras descender a sus infiernos (como antes que ella el teniente corrupto) a Kathleen se le concede una gracia, una revelación. Sin embargo, Casanova aparece súbitamente para cerrar la persiana y sumir de nuevo la habitación en la penumbra, física y existencial:

CASANOVA

El séptimo círculo³⁷⁰, ¿eh? Dante lo describió perfectamente. Árboles sangrientos esperando el día del juicio en el que todos podremos guiarnos desde nuestras ramas. No es tan fácil... Doctora. Para encontrar la paz, has de ser un verdadero genio. Es un asunto de criterio. R.C. Sproul dice que no somos pecadores porque pequemos, sino que pecamos porque somos pecadores. En términos más accesibles: no somos malos por el mal que hacemos, sino que hacemos el mal porque somos malos.

La reflexión de un teólogo calvinista norteamericano contemporáneo se revela en los cimientos del entramado filosófico que sostiene el discurso de *The Addiction* sobre la inevitabilidad del mal: ¿pecamos porque somos pecadores o somos pecadores porque pecamos? Para Silvia Rins la primera de las dos opciones “sustenta la sed ansiosa del vampiro”, mientras que la segunda “testimonia el doloroso sacrificio de Cristo” (2005: 149). En el primer caso el mal es intrínseco a nuestra naturaleza y, por lo tanto, escribe Rins, “no hay escapatoria”; en el segundo, “el acto de pecar no significa más que un hecho azaroso”. Sin embargo, que el ser humano sea en esencia un vampiro, un pecador, no implica necesariamente que no exista escapatoria, sino más bien que ésta no depende nunca de él —en virtud, precisamente, del sacrificio de Cristo; “El viento sopla donde quiere” predicó Bresson a partir del Evangelio de Juan.

³⁷⁰ En su *Divina Comedia*, Dante es guiado por Virgilio a través del Infierno y del Purgatorio —para luego ser salvado, llevado al Paraíso libre de pecado, por Beatriz. El Infierno está compuesto por nueve círculos en los que se castiga a los pecadores según haya sido su pecado y su maldad; en el séptimo círculo son castigados los violentos (contra otros, contra sí mismos y contra Dios).

Curiosamente, Rins cita el dilema de *The Addiction* al comienzo de un texto sobre vampirismo, onirismo y cristianismo en el cine de Ingmar Bergman; sin negar la pertinencia de la mención, lo que ha de llamar aquí nuestra atención es que *The Addiction* es la más bressoniana de todas las películas de Ferrara. Aunque el expresionismo y el dramatismo de la historia de vampiros sean difíciles de conciliar con la austeridad y el distanciamiento de la obra del cineasta francés (en ese sentido, la obra de Ferrara sí está más cerca de la del sueco) y aunque el trabajo de actores-intérpretes sea radicalmente opuesto a la presencia de actores-modelos (casi exclusiva de la concepción cinematográfica de Bresson), lo cierto es que cabe analizar la estructura de *The Addiction* bajo el enfoque del estilo trascendental estudiado por Paul Schrader y con su tríada de elementos: lo cotidiano, la disparidad y la estasis. La principal diferencia, no obstante, es que lo cotidiano, la realidad a “deconstruir” es en la película de Ferrara lo fantástico; pero la inmersión en el mundo cotidiano-fantástico también se acompaña de la disparidad, los momentos que puntualmente refutan lo que se está mostrando (en este caso, la disparidad comprendería tanto los momentos de humor negro que vinculan el vampirismo a la droga como el misionero que le asegura a Kathleen que Dios es amor) hasta que una acción decisiva conduce el relato hacia la estasis —la visión fugaz en la que el ser humano y la realidad trascendente se convierten en uno.

Acción decisiva: un sacerdote (Robert W. Castle) entra en la habitación una vez que Casanova se ha marchado, le pregunta a Kathleen si es católica, la confiesa y le da la comunión³⁷¹. Un escueto “Dios, perdóname” y su rostro parece encontrar la paz, el descanso. Esa paz no proviene de ningún gesto de sabiduría (como esperaría Casanova, como esperaba al principio del filme la propia Kathleen) sino de un gesto de arrepentimiento. La protagonista expira y de su rostro “liberado” el montaje salta por corte directo a su tumba, en la que está inscrita la cita de Juan “Yo soy la resurrección” (Jn, 11, 25). Una mano deposita allí una flor, una mano que pertenece a “otra” Kathleen, una que viste con tonos claros, que se mueve a plena luz de día, que no

³⁷¹ Robert W. Castle era realmente un pastor episcopaliano del Harlem. Primo del cineasta Jonathan Demme, fue el protagonista del documental dirigido por éste *Cousin Bobby* (1992), en el que queda claro su activismo político y social. Después aparecería, casi siempre interpretando a curas, en otras películas como *Sleepers* (Barry Levinson, 1996), *CopLand* (James Mangold, 1997) o *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004).

necesita gafas de sol; una Kathleen que ha logrado trascender el mal, curarse: “la auto revelación es la aniquilación del propio ser”, nos dice su voz.

La cámara sigue a esa Kathleen renacida en su marcha hasta que un monumento aparece en el plano. La cámara se detiene en él y asciende hasta encuadrar, en la cúspide de la piedra, la figura de Cristo crucificado; plano contrapicado de la escultura que nos muestra no sólo el blanco cielo detrás de ella sino un par de edificios a ambos lados; imagen de Cristo que rememora la imagen de la cruz en el cine de Bresson —uso iconográfico que está en las antípodas, por cierto, del Cristo que cobraba vida en *Teniente corrupto*. Schrader describe la estasis como el momento en el que el arte trascendental exige al espectador su implicación significativa: “Se le muestra un acto espiritual inexplicable dentro de un medio frío y distante, un acto que requiere su participación y su consentimiento. [...] Se trata de un “milagro” y debe aceptarlo o rechazarlo” (Schrader, 2008: 105). He aquí la estasis al final de *The Addiction*, la resurrección de la carne, Cristo redentor llenando un vacío de sentido y mitigando el horror humano: la ciudad celestial imponiéndose a la ciudad terrena —aunque siempre amenazada por ella.

Aún hay otro modo de enfocar el problema del mal, del origen del mal, desde la ciudad terrena y es yendo al origen de la ciudad misma. Ferrara en *El funeral* y Scorsese en *Gangs of New York* muestran la violencia de esos orígenes, la violencia de los gánsters y de las bandas que “construyeron” la moderna Nueva York, y lo hacen dando relevancia a elementos religiosos que podrían considerarse fundacionales.

Durante los créditos iniciales de *El funeral* una familia mafiosa se reúne en torno a un ataúd. Ray Tempio (Christopher Walken) y Chez Tempio (Chris Penn) lloran la muerte de su hermano pequeño, Johnny (Vincent Gallo). Los Tempio controlan parte de los negocios de la ciudad y deben preservar su autoridad: el asesino tiene que ser castigado. En apenas un día, Ray, el patriarca, consumará su venganza, ejecutando primero al hombre equivocado —un mafioso de un clan rival, Gaspere (Benicio del Toro)— y luego al verdadero culpable —un mecánico sin nombre (Patrick McGaw). No obstante, el tiempo de la historia abarca mucho más de un día, dado que recurrentes *flashbacks* nos muestran episodios, casi siempre violentos, del pasado de los tres hermanos.

Es la década de 1930 y, al mismo tiempo que los Tempio tratan de imponer su hegemonía sobre el resto de grupos criminales, los movimientos sindicales desafían otra hegemonía, la capitalista. Mientras que Ray no tiene ningún reparo en hacer negocios con los patronos, en trabajar para ellos, Johnny se alía con los obreros. Como en otras películas de Ferrara, la tradición mafiosa se equipara con el capitalismo³⁷² pero en esta ocasión uno de los mafiosos cree encontrar en el comunismo una justificación, una vía de escape. Johnny no se vende, como Ray, al mejor postor; él está convencido de que sus actos tienen un sentido superior, de que su “criminalidad” puede ser salvadora³⁷³. El hermano pequeño, la “oveja negra” de la familia Tempio, es un joven impetuoso e imprudente, un libertario; Ray, el hermano mayor, curtido y disciplinado, es ante todo un pragmático hombre de negocios. Ambos, no obstante, viven amenazados por la muerte.

Pero es el rostro de Humphrey Bogart el primero que el espectador de *El funeral* contempla en la pantalla; en el prólogo, antes de los créditos iniciales, Johnny está en una sala de cine viendo *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*, Archie Mayo, 1936): “Tengan presente que a mis chicos y a mí nos van a ahorcar. Si alguien intenta hacer el menor movimiento, los mato a todos”, espetaba un amenazante Duke Mantee a los asustados clientes de un bar de carretera. Bogart-Mantee, modelo de conducta para un gángster coetáneo, ejemplo de masculinidad y, sobre todo, figura anticipatoria³⁷⁴. La estructura elíptica y sostenida en continuos *flashbacks* refuerza ese ambiente mortuario que envuelve a los personajes: lo que vemos de Johnny es que continuamente se expone al peligro (implicándose en la lucha obrera, desafiando a otros mafiosos, siendo el amante de la esposa de Gaspare) mientras que Ray está caracterizado fundamentalmente

³⁷² De hecho, Robert Miano, que interpretaba a un mafioso en *China Girl*, encarna en *El funeral* a Enrico Borghese, el capitalista propietario de la fábrica que reclama la ayuda de los Tempio para sofocar la rebelión de sus trabajadores y extorsionar a los obreros.

³⁷³ El primer *flashback* de la vida de Johnny, convocado a la narración por un plano de su cadáver, ilustra su compromiso político. Él es uno de los asistentes a una asamblea comunista en la que Michael Stein (David Patrick Kelly), un representante sindical de los trabajadores de Detroit invitado a Nueva York, llega a proclamar lo siguiente: “Son sólo los criminales, como ellos [los capitalistas] les llaman, los que pueden salvar al país de la corrupción y de la superficialidad, de la codiciosa y moribunda mentalidad capitalista. Lo que esos burgueses y explotadores capitalistas no quieren que entendáis es que cada idea nueva, cada paso que la humanidad dio para avanzar, fueron, en un momento u otro, considerados delictivos”.

³⁷⁴ El montaje salta de Bogart-pantalla a Johnny-espectador, y, ya sobre Johnny, Ferrara mantiene *en off* otra línea de diálogo sumamente esclarecedora, justo antes de cortar a negro. “¿Cree que va a morir?”, preguntaba un personaje al protagonista —en este caso, no a Bogart-Mantee sino a Leslie Howard-Alan Squier; a lo que éste contestaba: “Exactamente, Sr. Maple”.

por su pasado y por su culpa histórica. Su vida es trágica en tanto que es un continuo retorno a los orígenes del mal: *su flashback* a un escenario italiano en el que, siendo todavía un niño, fue obligado por su padre a dar muerte a un hombre. “No tendrás nunca nada más valioso”, así se refería el padre al casquillo de la bala disparada ofreciéndoselo al hijo para que lo conservase, en lo que es rememorado como un acto ritual, como una ceremonia de sangre.

El funeral puede interpretarse casi a modo de díptico con *The Addiction*. El dilema existencial que late en los dos relatos, producidos consecutivamente³⁷⁵, es el de la posibilidad de la salvación en un mundo dominado por un mal inevitable. Ray no apela a la teología de R.C. Sproul para justificar su maldad sino que utiliza un argumento aún más retorcido: pecamos porque Dios permite —casi se diría que quiere— que pequemos. Así especula quien en *The Addiction* interpretaba a Peina ante quien entonces interpretaba a Casanova, la actriz Annabella Sciorra, y que ahora pone rostro y voz a Jean, la esposa de Ray, reacia a que su marido emprenda una venganza:

RAY

Todos los sabios católicos dicen que todo lo que hacemos lo hacemos libremente. Pero al mismo tiempo también dicen que necesitamos la gracia de Dios para obrar rectamente. Piensa en ello. Si hago algo malo es porque Dios no me dio la gracia para hacer el bien. Nada sucede sin Su permiso, así que... si este mundo apesta, es culpa Suya. Yo hago lo que puedo con lo que me han dado.

Reconocemos en sus cuitas morales un deseo de obrar con justicia, o al menos un deseo de justificar sus actos, de exculparse. Ray es uno de esos personajes ferrarianos cuya “aflicción se debe al remordimiento, a la conciencia de que no obran bien” (De Fez, 2005: 164). Quizás a la conciencia de que, como repite él mismo en un par de ocasiones, “arderá en el infierno”. Pero, a diferencia del teniente, el mafioso no es capaz de perdonar cuando se le presenta la oportunidad. El asesino de Johnny es un joven que dice que el hermano menor de Ray pegó y violó a su novia. Ray le mete en su coche —escenario fúnebre por excelencia en el cine urbano de Ferrara— y le lleva a un descampado.

³⁷⁵ *El funeral* fue el siguiente largometraje de Ferrara tras *The Addiction*, aunque Nicholas St. John escribió el guión de la historia mafiosa antes, a principios de los noventa —tras un episodio traumático: la muerte de su hijo (Nelson, 1996).

Por el camino le pregunta que qué haría si le dejase vivir, en una conversación planificada de modo similar a la que el teniente tenía con los dos violadores al final de la otra película. Una vez fuera del coche, a solas, frente a frente, contrariado por el relato del muchacho pero dispuesto a dejarle marchar, el protagonista le exige que le cuente la verdad y éste lo hace: Johnny no violó a su novia, sino que le ridiculizó a él delante de sus amigos. La excusa quizás le hubiera servido, la verdad no; Ray se erige, como tantos otros personajes creados por el tándem Ferrara-St. John, en un contradictorio justiciero. “¿Tú crees que mereces vivir?”, le pregunta al chico, para acto seguido constatar: “Una vez que aprietas el gatillo, no hay vuelta atrás. [...] Eres peligroso, te dejaste llevar por la ira. La gente como tú no tiene respeto por la vida. No tenéis sitio en esta sociedad. Y la cárcel es un destino que no mereces. Creo que no tengo alternativa”. El sentido de la justicia de Ray es demasiado humano. Y, por supuesto, no le incluye a él, que se sitúa por encima del bien y del mal.

Para el sacerdote que atendía el velatorio de Johnny —interpretado por Robert W. Castle, el mismo pastor evangélico que interpretaba al sacerdote que confesaba a Kathleen al final de *The Addiction*— ninguno de los Tempio “está tan angustiado como para creer en Dios”. A ese cura, al que Ray no quería ver, le pedía ayuda Jean —una oración, un “milagro”. Pero en esa ciudad no hay milagros; o, si acaso hay un milagro, debemos entender que éste se refiere exclusivamente a la apocalíptica disolución de la lógica mafiosa y criminal —no a la salvación de los personajes, sino precisamente a su condenación. En ese sentido escribe Nicole Brenez que, dentro de la obra de Ferrara, el final de *El funeral* puede verse como el apogeo del bien y del final feliz, en tanto que implica, al menos en parte, la aniquilación de un sistema corrupto (Brenez, 2007: 76-77); en un sentido similar también Nick Johnstone opina que “Jean has won her war, been handed the salvation she was praying for. She can save herself and her sons from the family legacy”³⁷⁶ (1999: 192). Porque al final de la película *Chez*, el mediano de los hermanos, arrastrado por su locura (otra herencia de su padre) coge una pistola y dispara contra los guardaespaldas de la familia, contra su hermano Ray, contra el cadáver de su hermano Johnny y contra sí mismo.

³⁷⁶ “Jean ha ganado su guerra, ha recibido la salvación por la que rezaba. Puede salvarse a sí misma y a sus hijos del legado familiar”.

La conclusión de *El funeral* reescribe el final de *La palabra*. En la película de Dreyer, la familia de un pastor protestante lloraba la muerte de una mujer, los niños jugueteaban inocentes por la casa mientras los hombres se cuestionaban el sentido de la existencia y de la fe y, al final, Johannes, el hermano loco, resucitaba a la fallecida. En la película de Ferrara, los niños juegan con pistolas en el otro extremo de la sala donde yace el difunto mientras los adultos hablan de venganzas y se arrogan poderes divinos, hasta que Chez, el hermano loco, acaba con todos. Johannes y Chez son dos instrumentos de Dios pero el mundo del segundo es un oscuro reverso del mundo del primero: en *La palabra* los personajes se interrogan por un Dios ausente, por un Dios desplazado por la razón moderna, pero aún sienten la necesidad de creer en Él; en *El funeral*, los personajes han abandonado toda esperanza de que Dios vaya a intervenir y eligen ser los caudillos del infierno que habitan.

Y aunque a los dos la locura les acerque a Dios —les abra a lo numinoso, les haga partícipes o testigos privilegiados de lo santo y de lo terrible— la de Johannes es sustancialmente diferente a la de Chez: en realidad, al primero le toman por loco porque predica la palabra de Dios en un desierto, porque apela a una fe que es incomprensible desde una racionalidad excluyente; el segundo es un hombre trastornado y violento, esclavo de sus instintos e impulsos más abyectos y herido fatalmente por la culpa y el remordimiento.

Primero le ofrece a una niña-prostituta cinco dólares para que se marche a casa e intente buscarse la vida de otra manera y, ante la contestación de la chica —“¿por qué no me das diez y follamos?”— Chez tuerce el gesto —“¿Quieres diez? ¿Por qué no te doy veinte? Sí, te daré veinte. ¿Sabes por qué? [...] Porque acabas de vender tu alma”. Entonces, entre gritos, Chez la pega y la viola: “¡No jodas con el diablo! ¡Te di una oportunidad!”. Del rostro del hombre sobre la muchacha el montaje salta al crucifijo que preside el cabecero de su cama matrimonial, en la que le espera Clara (Isabella Rossellini). Chez entra en la habitación y se fija en otra figura religiosa, la imagen de Santa Dimpna de Gheel de la que su mujer es devota. Clara le cuenta la historia de la ciudad de Gheel³⁷⁷ —“toda la ciudad es como un gran hospital”— y le plantea la

³⁷⁷ No le cuenta la historia de la santa, que se puede relacionar a modo de alegoría con la anterior escena de la violación. Dimpna era una niña que huyó de su padre, un rey irlandés, cuando éste quiso que ella sustituyese a su difunta esposa; el rey encontró a su hija en Bélgica, escondida en la ciudad de Gheel, y ante la negativa de la muchacha a regresar con él y compartir su lecho, la decapitó.

posibilidad de hacer un viaje allí para someterse al tratamiento de su trastorno mental. Chez, con una visión del libre albedrío y del determinismo similar a la de Ray pero con una conciencia del sufrimiento mucho mayor, le contesta compungido: “Si Dios me quisiera en paz, ya se habría encargado Él”.

¿Cómo pueden Ray, Johnny y Chez dejar atrás su ciudad terrena y convertirse en peregrinos del tiempo? Quizás lo que Chez descubre en su locura, lo que descubre cuando entierra al asesino de su hermano pequeño “ajusticiado” por su hermano mayor, es que ya no es capaz de responder a la pregunta: que es demasiado tarde para ellos, que Dios no les va a dar ninguna gracia; y que a lo mejor, sin ellos, sus esposas e hijos aún tienen alguna oportunidad. Porque Chez no se suicida sólo, como antes su padre, para encontrar la paz, sino que decide además por el “bien” de toda la familia. En un diálogo previo con Helen (Gretchen Mol), la prometida de Johnny, Jean se había quejado de la actitud individualista y criminal de los hermanos Tempio, de su odiosa y violenta forma de vida³⁷⁸. Chez se rebela contra eso pero de la única manera que sabe; la sangre le puede.

En *Gangs of New York* también las herencias de sangre determinan las acciones de los personajes, también el marco es histórico (en este caso, la segunda mitad del siglo XIX), también son hijos de la inmigración los que pelean por el control de la ciudad y también el protagonista, Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio), reclama una venganza: Bill Cutting (Daniel Day-Lewis), apodado “el Carnicero” y líder de los Nativos mató a su padre, “el Sacerdote” Vallon (Liam Neeson), líder de los Conejos Muertos. Junto a otras bandas, los Nativos —que se consideran a sí mismos los verdaderos americanos, descendientes en realidad de los primeros holandeses e ingleses que llegaron al Nuevo Mundo— y los Conejos Muertos —que aglutinan a los irlandeses recién llegados— se disputaban el control del barrio conocido como Five Points, en origen una ciénaga drenada por los holandeses y con el tiempo empleada como zona de alojamiento para los nuevos inmigrantes y para la mano de obra barata. El lugar, cuyas pésimas condiciones de vida conmocionaron a ilustres visitantes como Walt Whitman y

³⁷⁸ El monólogo de Jean incluye las siguientes aseveraciones: “Los Tempio se consideran unos individualistas duros y curtidos y nos embaucan. Son criminales. Son criminales porque nunca han superado su educación insensible e ignorante. Y no hay nada, absolutamente nada, romántico en ello. Mira cómo han reaccionado ante la muerte de John. En ningún momento han hablado del amor que sentían por él”.

Charles Dickens, comprendía las calles de Gross, Anthony, Little Water, Orange y Mulberry, que convergían todas en Paradise Square —lo que hoy estaría al sureste de Manhattan, no muy lejos de Chinatown (Santas, 2008: 64).

Ambiente de podredumbre en el que las ejecuciones públicas excitan a las masas y la violencia determina todo entretenimiento —desde los combates de boxeo hasta las peleas de gallos; ambiente en el que los espectáculos teatrales siempre desembocan en trifulcas multitudinarias, mientras que los más que habituales incendios acaban invariablemente en saqueos; el robo y el homicidio son una forma de vida más en medio de la absoluta miseria de un mundo en el que el 90% de la población llegó a estar por debajo del umbral de la pobreza y en el que las familias de Five Points veían como cada año morían el 70% de los niños menores de dos años a causa de la enfermedad (Wu, 2008: 76).

Por su parte, el tono del relato, de reyes destronados e hijos desheredados, de fantasmas del pasado y lealtades traicionadas, es decididamente shakesperiano. Tras pasar casi veinte años en un reformatorio (en otro supuesto infierno, llamado Hellgate) Amsterdam vuelve a la ciudad y descubre que la mayoría de los antiguos compañeros y amigos de su padre trabajan ahora para Bill y que éste, pese a controlar el barrio sin oposición alguna, echa de menos al Sacerdote Vallon. De hecho, le honra como a un mártir. Amsterdam (sólo un amigo de la infancia, futuro conspirador, le ha reconocido en su regreso) se acerca a Bill como parte de su plan de venganza, con la intención de ganarse su confianza.

Antes que un destino, lo santo es un engañoso punto de partida. Al principio, 1846, Five Points: en la guarida de los Conejos Muertos, el Sacerdote Vallon reza una oración, implora protección al arcángel San Miguel y sus soldados afilan las armas antes de comulgar y salir a combatir. En Paradise Square, un escenario cubierto de nieve que pronto se teñirá de sangre, los Nativos marcan sus diferencias religiosas: “Que el Señor de los cristianos guíe mi mano contra vuestro papismo romano”, clama Bill —a lo que Vallon responde: “Preparaos para recibir al verdadero Señor” y la batalla entre bandas comienza. Al final, 1863, Five Points: el montaje intercala tres oraciones —el Carnicero arrodillado ante la bandera estadounidense, Amsterdam estrechando el medallón de San Miguel y una familia de clase alta bendiciendo la mesa— previas a la última disputa entre Conejos Muertos y Nativos que esta vez coincide con el estallido de los Draft

Riots —disturbios acaecidos en Nueva York del 13 al 17 de julio de aquel año, protagonizados en su mayoría por inmigrantes irlandeses de clase trabajadora que se rebelaron contra el sistema de lotería del alistamiento militar para el ejército de la Unión (que favorecía a los ricos, pues éstos podían pagar un impuesto que les eximiese) y que descargaron su ira no sólo contra las autoridades sino especialmente contra la población negra.

Las asociaciones que establece Scorsese no son sutiles (ni la roja nieve del principio, señal de pureza mancillada, ni la oración polifónica del final, visión tan ingenua como problemática de lo religioso como vínculo) y tampoco es verosímil una excepcional pelea entre bandas rivales que transcurre simultánea a los terribles disturbios de infausto recuerdo (para los anacronismos y demás licencias históricas del relato puede consultarse Wu, 2008). La imagen pretendida por Scorsese es una imagen efectista tanto en el fondo como en la forma, lo que queda claro en la secuencia inicial: las mutilaciones de la carne del combate de 1846 están recogidas en primeros y medios planos de muy corta duración editados a distintas velocidades y vienen acompañadas de una composición musical moderna de corte rock (discordante con la época retratada, en consonancia con la llamada estética de videoclip en la que cae no pocas veces la película). Los excesos del montaje y de las interpretaciones —la principal, la de un histriónico Daniel Day-Lewis dirigido de manera obvia hacia la sobreactuación— saturan la estructura circular de un filme que Scorsese había querido rodar desde los años setenta y que indudablemente se vio comprometido por las diferentes sensibilidades históricas y artísticas que confluyeron en su gestación —el primer guión de Jay Cocks, adaptación de la novela homónima de Herbert Ashbury publicada en 1928, que Scorsese ya intentó dirigir primero a finales de los setenta y después a finales de los ochenta, fue sustancialmente modificado por los guionistas Steven Zaillian y Kenneth Lonergan en los noventa.

En esta desmesurada obra épica, la ciudad de Nueva York funciona como metáfora de los Estados Unidos, un territorio que incluso desde antes de su fundación como país ha sido asociado al choque de culturas, a la inmigración y al racismo. Escribe Miguel Ángel Huerta que la “mugre, la corrupción, la ley del más fuerte y, sobre todo, la violencia, son los ingredientes principales de un banquete audiovisual que reformula la visión mítica de Norteamérica” (2006: 220). Como apunta Huerta, tampoco deberíamos

pasar por alto la crítica que la democracia corrupta de la ficción decimonónica lanza a la democracia bajo sospecha y mediática de George W. Bush de principios del siglo XXI: esa primera regla de la democracia recordada por Tweed (Jim Broadbent), que “las papeletas no dan el resultado, sino los que cuentan”, suena a ácido comentario sobre la victoria republicana en las elecciones del año 2000 gracias a la dudosa contabilidad de los votos en el estado de Florida —cuyo gobernador era Jeb Bush, hermano del presidente.

El espacio urbano es empleado en la película, como sostiene Paola Massood, “to present a world in which social roles are strictly defined and borders are often violently maintained”³⁷⁹ (2007: 86). En parte, Nueva York es aquí un campo de batalla que remite a los Estados Unidos como campo de batalla de la Guerra Civil y en el que la lucha entre los Nativos y los Conejos Muertos (y entre los Republicanos y los Demócratas) remite a la de los ejércitos de la Confederación (el Sur) y los de la Unión (el Norte). La Guerra de Secesión como telón de fondo, como tantas otras veces en el *western*, sirve a una reflexión sobre la creación de identidades nacionales y locales. Porque, como prosigue Massood, la ciudad de Nueva York en el cine de Scorsese —de *Malas calles* a *Gangs of New York*— encierra un oxímoron, el de un carácter global y local, nacional y excluyente al mismo tiempo: “it is both polyglot, mixing people from hundreds of different nationalities and ethnicities, and fanatically local and insular, with one block’s allegiances differing from another’s in ways that remain unreadable to outsiders”³⁸⁰ (2007: 87).

En los confusos inicios de la ciudad, en ese complicado contexto, son los hombres violentos los que imponen su ley: Bill puede asesinar a plena luz del día y con multitud de testigos a Walter “Monk” McGinn (Brendan Gleeson), un antiguo mercenario al servicio de los Conejos Muertos que ahora es el sheriff electo y que ha querido cambiar las armas por el diálogo. La democracia no es ningún fin en sí mismo, sino que es un medio para que criminales poderosos como Bill y políticos pragmáticos como Tweed saquen provecho de las circunstancias (fundamentalmente, de las circunstancias de

³⁷⁹ “para presentar un mundo en el que los roles sociales están estrictamente definidos y las fronteras se preservan, habitualmente, de modo violento”.

³⁸⁰ “es a la vez políglota, con personas de cientos de nacionalidades y etnias diferentes, y fanáticamente local y aislada, con lealtades de una manzana que difieren de las de otro de modos que permanecen ilegibles, incomprensibles, para los de fuera”.

otros). Y de nuevo la imagen del líder de los Nativos sirve para reflejar una realidad contemporánea: los Estados Unidos como una cultura del miedo antes que como una cultura democrática. Bill, envuelto en la bandera estadounidense, transmitiendo otra herencia a su “hijo” Amsterdam, confiándole un poder:

BILL

¿Sabes cómo me he mantenido vivo tanto tiempo? Miedo. El espectáculo de actos terribles. Si alguien me roba, le corto las manos. Si me insulta, le corto la lengua. Si se rebela contra mí, clavo su cabeza en una estaca. Y la pongo bien alta para que puedan verla todos. Eso mantiene el orden de las cosas. El miedo.

“El espectáculo de actos terribles”: lo violento fascina. El relato, narrado desde el punto de vista de Amsterdam (quien recuerda al espectador que las lagunas de su historia las completa no sólo con recuerdos, sino con su imaginación) llega a ensalzar la figura del antagonista, la figura de Bill. Su muerte, sino heroica, tiene un aura gloriosa. Entre la bruma y el humo de la pólvora, el villano da gracias a Dios por morir “como un americano”, se deja dar la estocada definitiva por Amsterdam (con el cuchillo con el que el Carnicero mató al Sacerdote) y su sangre mancha el rostro de éste. Bill muere aferrado a la mano de su oponente, quien se ha convertido a lo largo del metraje en un hijo para él; ese hijo revive la muerte de su verdadero padre, también en el campo de batalla, también aferrado a su mano y cuya sangre también manchó su rostro. El párpado de Bill se cierra por última vez sobre su ojo de cristal, cuyo iris es el águila americana —por cierto, ¿hasta qué punto el discurso no intenta aquí obligar al espectador, sea o no estadounidense, a que se vea a sí mismo como hijo de Bill, como Amsterdam, como un heredero de los “verdaderos americanos”?

Recreada esta vez en los estudios romanos de Cinecittà, la Nueva York representada en la película es una Nueva York más operística que histórica³⁸¹, una Nueva York que se configura desde una visión mítica de la ciudad terrena; ante todo, esta Nueva York es una imagen originaria de la ciudad terrena y del mal que oprime al hombre que vive y muere dentro de los límites de la ciudad. Hombre que vive y muere en la ciudad, antes que ciudadano: en el cine urbano de Scorsese y de Ferrara el sentido cívico —el del

³⁸¹ La comparación y los adjetivos son los empleados por el propio Scorsese en el audiocomentario de la edición DVD (Manga Films, 2003).

sujeto que cumple con sus obligaciones para con su ciudad— se halla desplazado en favor de un sentido religioso —el del ideal de una ciudad celestial, o de un encuentro con lo absolutamente Otro. Y en *Gangs of New York* es evidente que incluso el ser estadounidense articula lo religioso, aún de forma exageradamente superficial, antes que lo nacional.

Tal sentido religioso es evidenciado en la evolución del personaje de Amsterdam, quien al salir del reformatorio arroja una Biblia al mar y, al final de la película, entierra en suelo sagrado a sus dos padres³⁸², uno junto a otro, al Sacerdote y al Carnicero, ¿lo santo y lo violento? El primer plano de la Biblia siendo engullida a cámara lenta por las negras aguas se opone en muchos sentidos al último plano general, el del cementerio como refugio de Amsterdam y Jenny (Cameron Diaz) frente al caos de la ciudad y ésta al fondo, “transformándose” a cámara rápida con el paso de los años (mientras suena el tema pop-rock de U2 compuesto para el filme, “The Hands That Built America”).

El personaje de Jenny, plano como es, sirve apenas para construir la convencional subtrama romántica³⁸³ propia de los patrones comerciales de Hollywood y que en el anterior cine de Scorsese, bajo la dicotomía ya vista de virgen-prostituta, difícilmente tenía cabida. No obstante, de esa imagen final, de la figura de la mujer, podemos inferir otra lectura. Porque tan evidente como la existencia de dos padres para Amsterdam es la ausencia de una figura materna: el mundo en el que se desenvuelve el protagonista, además de corrupto y violento, es esencialmente masculino y machista. Las mujeres están olvidadas o desplazadas, y de los únicos personajes femeninos con cierta relevancia, Jenny y “Hell-Cat” Maggie (Cara Seymour), la narración tiende a destacar una serie de atributos que también son los de sus compañeros masculinos (Maggie es diestra en el combate, Jenny es hábil con el cuchillo). Delante de las tumbas de dos hombres se alza la figura de una mujer y eso nos indica, más que la clausura del relato de los progenitores, la posibilidad de un nuevo comienzo, de un comienzo distinto.

³⁸² Como padre y madre de Amsterdam; decíamos antes que Bill honraba a Vallon como a un mártir, pero ahora el cuadro del Sacerdote sobre la chimenea en la guarida del Carnicero que veíamos al principio remite más al recuerdo que brinda un viudo o una viuda a su pareja fallecida.

³⁸³ Mediante ese personaje también se intenta justificar la traición de Johnny (Henry Thomas): el secundario estaría enamorado de ella, que a su vez se ha enamorado convenientemente del protagonista, y por despecho más que por dinero Johnny delata a su amigo Amsterdam ante Bill. Lo que le queda a Johnny después es el arrepentimiento, el perdón y la pasión —muere casi crucificado, ensartado en una valla por orden del ‘Carnicero’— aunque todo ello también sirva, más que para definirle a él, para —de forma poco original— seguir definiendo a Amsterdam como héroe leal y misericordioso y, al mismo tiempo, vengativo.

Como vemos, en relación a la estructura circular de la película, ese último momento, el plano con Jenny y Amsterdam en primer término mientras al otro lado del río Manhattan arde y, después, la visión de más de un siglo de historia (arquitectónica) en escasos segundos, supone toda una fuga. Por supuesto, la idea también está clara: la ciudad se construyó a sangre y fuego. Y Scorsese decidió no “borrar” las Torres Gemelas³⁸⁴ de su historia: quizás porque su presencia es el más impactante signo de su ausencia; quizás porque el cineasta intuía que después del 11-S la ciudad no volvería a ser la misma, que otros comienzos, que nuevas historias, devendrían.

3.3.2. Otras miradas sobre Nueva York

La ciudad de Nueva York en el cine de Scorsese y de Ferrara —y en el de Schrader de *Posibilidad de escape*— es una ciudad apocalíptica, una ciudad como horizonte de salvación en el que se difuminan las barreras entre el bien y el mal, entre héroes y villanos. En la tradición de Caín, de Adán y de Eva, la ciudad es horizonte para personajes exiliados, para personajes que se definen por su no pertenencia a un grupo o por haber sido expulsados de él: “desclasados” como Reno en *El asesino del taladro*, oprimidos como Thana en *Ángel de venganza*, ex-combatientes como Travis Bickle en *Taxi driver*, ex-adictos (y ex-parejas) como John LeTour en *Posibilidad de escape*, inmigrantes como los hermanos Tempio en *El funeral*, forasteros como Paul Hackett en *Jo, ¡qué noche!*; o personajes que han perdido, como las figuras bíblicas citadas, el favor de Dios: Frank Pierce en *Al límite*, Jake LaMotta en *Toro salvaje*, Matt Rossi en *Ciudad del crimen*.

³⁸⁴ *Gangs of New York* se rodó entre septiembre de 2000 y abril de 2001; la película estaba en mitad de la que sería una larga y compleja postproducción cuando ocurrieron los atentados del 11-S. Es bien conocido que muchas películas producidas en aquellas fechas tuvieron que retrasar su fecha de estreno simplemente porque sus tramas transcurrían en Nueva York —*Las aceras de Nueva York* (*Sidewalks of New York*, Edward Burns, 2001)— o porque incluían imágenes de ataques terroristas al país —*Daño colateral* (*Collateral Damage*, Andrew Davis, 2002)— e incluso algunos productores optaron por eliminar digitalmente las Torres Gemelas en películas ya filmadas o hacer desaparecer en la medida de lo posible cualquier alusión a ellas —*Spider-Man* (Sam Raimi, 2002)— (véase Huerta 2006). Scorsese, que acabó estrenando su película más de un año después, en diciembre de 2002, optó por emplear la imagen de las Torres a contracorriente de estos ejemplos —todavía más si cabe, teniendo en cuenta que su historia se enmarcaba en el siglo XIX— y se justificó ante la prensa afirmando que *Gangs of New York* era un filme sobre los que construyeron Nueva York, no sobre los que trataron de destruirla (Wu, 2008: 84). Claro que nos surge entonces una incómoda pregunta: ¿No se esconde en su afirmación otra poco ambigua muestra de admiración hacia personajes fanáticos y violentos, crueles y sanguinarios, pero al fin y al cabo “verdaderos americanos” como Bill el Carnicero?

Existe una imagen de conjunto en esas películas, aunque hayamos visto cómo las diferencias estilísticas pueden ser pronunciadas tanto de un director a otro —la fría contención de *El funeral* contrasta con la artificiosidad de *Gangs of New York*, el estilo seco y directo de Ferrara contrasta con la sofisticación y la espectacularidad de Scorsese, si bien los dos convergen en el efectismo— como de una película a otra dentro de cada una de las dos filmografías —el juego cromático de *El rey de Nueva York* está muy alejado del falso expresionismo en blanco y negro de *The Addiction*, la concepción del espacio escénico en *New York, New York* es antagónica a la de *Taxi driver*.

No sería prudente intentar recoger en este epígrafe una relación de películas neoyorquinas pues cualquier lista resultaría inmanejable y capciosa. Sin embargo, sí es apropiado para nuestros propósitos realizar un breve apunte sobre otras miradas cinematográficas a la ciudad que, de una manera u otra, consideramos próximas a esa imagen de conjunto de la que venimos escribiendo. De entre los cineastas que han dedicado a la ciudad buena parte de su filmografía, Sidney Lumet y Spike Lee se acercan mucho más a los ambientes que retratan Scorsese y Ferrara que, por ejemplo, otro insigne vecino como Woody Allen —que camina, podríamos decir, por las calles más tranquilas del oeste de Central Park y por el Upper West Side de Manhattan.

Supergolpe en Manhattan (*The Anderson Tapes*, 1971) *Serpico* (1973), *Tarde de perros* (*Dog Day Afternoon*, 1975), *Distrito 34: Corrupción total* (*Q & A*, 1990) o *La noche cae sobre Manhattan* (*Night Falls on Manhattan*, 1996) son algunas de las películas que Lumet rodó en Nueva York, pero quizás sea *El príncipe de la ciudad* (*Prince of the City*, 1981) la obra más representativa de la ciudad como ciudad terrena. Danny Ciello (Treat Williams) es un policía corrupto, católico e italoamericano³⁸⁵ que, para librarse de la cárcel, acaba delatando a sus amigos y compañeros. La ciudad que habita se rebela contra él. Es una ciudad lúgubre la que gobierna con prácticas

³⁸⁵ La sensibilidad (judía) de Lumet, de origen polaco, y la sensibilidad (católica) de Scorsese, italoamericano, se orientan hacia los mismos temas de culpa y redención. Es probable que, como apunta Richard Blake, la mirada de los dos cineastas sobre los personajes “exiliados” sea parecida debido a que ambos se criaron en entornos y ambientes cercanos, a pocas calles de distancia en el Lower East Side de Manhattan (Lumet nació en Filadelfia pero su familia se trasladó a Nueva York cuando él era un niño): “A young Martin Scorsese or Sidney Lumet would not react to Italian criminals, corrupt Irish detectives, venal Jewish merchants, or African American hustlers as threats to traditional American values. Ethnic mixing was neither good nor bad; it was simply the way things are, and certainly it was nothing to fear in itself” (Blake, 2005: 32-33).

inmorales (maltratando a sospechosos, incautando droga ilegalmente, tiranizando a confidentes y traficantes de poca monta), opresiva y asfixiante: sólo en un plano de un filme de casi tres horas se le permite al espectador ver el cielo entre las omnipresentes estructuras de acero y hormigón: el momento en el que Danny atraviesa el puente de Manhattan y se sube al mirador, pensando en suicidarse.

Los conflictos y tensiones raciales, las barreras que se erigen dentro de la ciudad separando a unos y otros, son un tema recurrente en la filmografía de Spike Lee: *Haz lo que debas* (*Do the Right Thing*, 1989), *Clockers* (1995) y *Nadie está a salvo de Sam* (*Summer of Sam*, 1999) exponen esa confluencia, o choque de culturas, entre los afroamericanos, latinoamericanos e italoamericanos que sobreviven en las zonas deprimidas del Brooklyn y del Bronx, bordeando en no pocas ocasiones lo ilegal. Aunque en principio parecería que *Clockers*, producida por Scorsese y protagonizada por Harvey Keitel en el papel de un detective que investiga el homicidio de un camello, es la película más vinculada al imaginario que nos ocupa, lo cierto es que de Spike Lee es *La última noche* (*25th Hour*, 2002) la obra que interesa destacar. La crítica vio con razón en la historia de un traficante que se enfrentaba a sus últimas horas de libertad recorriendo la ciudad de punta a punta la huella de *Posibilidad de escape*; en el rostro de Monty Brogan (Edward Norton) se reconoce la deriva existencial de John LeTour, pero vinculada directamente a una (visible) catástrofe antes que a una (invisible) ruina moral:

“[El] paisaje donde se mueven los personajes principales de *Posibilidad de escape* y *La última noche* es una ciudad con claros signos de descomposición. Allí donde la primera utiliza una huelga del servicio de recogida de basuras para potenciar en los encuadres un clima a veces irrespirable, en la segunda las referencias a la Zona Cero, donde se desplomaron las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, son constantes” (Rodríguez, 2009: 317-318).

Ciudad de drogas, de bandas y de policías corruptos como la que describen Lumet y Lee, pero más cercana al espíritu y a la producción independiente de Ferrara es la

Nueva York de *New Jack City*³⁸⁶ (Mario Van Peebles, 1991) —la vinculación es mayor gracias a una selección de temas de hip hop y a la presencia del rapero Ice-T, futuro secuestrador en *Un cuento de Navidad*. Discursiva, política y muy comprometida con su mensaje anti-droga, la película es una consciente revisión de *El precio del poder* (*Scarface*, Brian De Palma, 1983) adaptada a la cultura afroamericana que narra el ascenso y la caída de un gángster, Nino Brown (Wesley Snipes), durante los años de la epidemia de crack. La historia, de chicos del ghetto abocados al crimen, de mafiosos endiosados y de tenaces policías converge en una traición “fraternal” (la de dos amigos que se consideraban hermanos) y hace de una frase bíblica su lema. A la pregunta de Dios sobre si sabía dónde estaba Abel, Caín, después de haberle matado, respondía: “No sé. ¿Soy yo acaso el guardián de mi hermano?” (Gn 4, 9); la premonitoria consigna de Nino es precisamente esa, ser “el guardián de sus hermanos”.

Es verdad que la condición independiente de Ferrara debe más al cine *underground* neoyorquino —fundamentalmente a *Sombras* (*Shadows*, John Cassavetes, 1959)— que a la herencia en los límites de la *blaxploitation* que recibió Mario Van Peebles —*Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971)— pero la Nueva York de Ferrara también es, a diferencia de la de Cassavetes, un escenario de acción. De hecho, la ciudad neoyorquina en la película de Steven Seagal *Buscando justicia* (*Out for Justice*, John Flynn, 1991) aglutina las condiciones de miseria y ruindad del entorno urbano de *El asesino del taladro* y los estallidos de violencia de *Ángel de venganza*, presentando de modo muy similar a *Ciudad del crimen* la ascendencia mafiosa e italoamericana del personaje principal. Además, el villano podría pasar perfectamente por el protagonista de otra película de Ferrara: Richie Madano (William Forsythe) es un loco violento que completa un frenético proceso de (auto)destrucción en un breve espacio de tiempo y armado con una pistola recorre las calles de Nueva York disparando a cualquiera que se le pone por delante, incluso en mitad de una concurrida calle a plena luz del día.

³⁸⁶ La película fue una producción independiente, aunque contó con un presupuesto estimado de 6 millones de dólares, sensiblemente superior a los presupuestos con los que trabajaba Ferrara, y fue distribuida por un gran estudio, Warner Bros., lo que en parte explica un éxito comercial más alejado todavía de los números de Ferrara: en sus primeras cinco semanas de exhibición, *New Jack City* recaudó 33 millones de dólares (Watkins, 1998: 190-191).

La Nueva York de *The French Connection* (William Friedkin, 1971) y el San Francisco de *Harry, el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), la ciudad del *thriller* urbano y de los policías “necesariamente” violentos —es ahí, en la consciente justificación de métodos reprobables contra el crimen donde muchos críticos han encontrado un motivo para tachar estas películas de fascistas— es el inmediato referente de esta ciudad cinematográfica (el *thriller* urbano es otra reescritura del cine negro), aunque su más fiel conclusión la encontremos en *Manhattan Sur* (*Year of the Dragon*, Michael Cimino, 1985). La película, que narra los enfrentamientos con la mafia china de un policía veterano de Vietnam, Stanley White (Mickey Rourke), dentro de los límites de Chinatown, es “un desaforado ejercicio de contumaz nihilismo” (Martínez, 1999), producto tanto de una estética moderna fascinada por el detalle, por la autenticidad (al tiempo que por la autoría, por la firma del cineasta) y de una deconstrucción del héroe clásico del *western* cargada de escepticismo. La primera vía es la abierta por Friedkin, importada a los Estados Unidos, como la droga de su película, desde Francia: la influencia de la *nouvelle vague* es visible en el uso de escenarios reales, en el aprovechamiento fotográfico de los matices de la luz natural y en el montaje a base de *jump cuts*. La segunda es la de Don Siegel y Clint Eastwood, pero también la de Sam Peckinpah, directores que completaron la transformación del *cowboy* que el cine de John Ford ya había apuntado: de héroe honesto e introvertido, marginado por las circunstancias, a antihéroe agresivo y contradictorio al que hiere su propia violencia.

Casi una década después de *The French Connection*, Friedkin rodaría *A la caza* (*Cruising*, 1980), un controvertido estudio del mal, de la violencia, que avanza incontenible por la ciudad. Un asesino está matando homosexuales y esparciendo sus restos por Nueva York; Steve Burns (Al Pacino) acepta la misión de infiltrarse con el nombre de John Forbes en el submundo sadomasoquista gay de Greenwich Village, en Manhattan, para encontrarle. La producción y el estreno de *A la caza* se vieron boicoteados por asociaciones de gays y lesbianas que tildaron la película de homófoba

pero, aunque fuera comprensible su reprobación³⁸⁷, la fatalidad que explora Friedkin en su particular Sodoma no tiene que ver con opciones sexuales sino con algo más abstracto, con el mal como creador de identidades: Burns-Forbes encuentra y mata al psicópata (un universitario que guarda recortes y reflexiones sobre la “Ciudad de Dios”, de San Agustín) pero entre los personajes se produce una extraña simbiosis. Los asesinatos siguen sucediéndose, ahora en torno a Burns, y así como alguno de los anteriores asesinatos también ha podido ser cometido por otras personas, al final nadie está libre de sospecha o, al menos, en todos habita la posibilidad del mal: en la inquietante secuencia final, el protagonista regresa a la casa de su novia para “recuperar” su identidad y mientras él trata de reconocerse a sí mismo en un espejo, en la habitación contigua ella se viste de modo instintivo con la ropa desechada de Forbes.

Ciudad violenta, ciudad de psicópatas. La mirada a Nueva York de uno de los maestros del *giallo* italiano sigue, como no podía ser de otra manera, esa misma dirección. *El destripador de Nueva York* (*Lo squartatore di New York*, Lucio Fulci, 1982) difícilmente puede ser acusada de homofobia (el personaje más positivo, el psiquiatra que resuelve el caso, es homosexual) pero sí cae en el sexismo *exploit*, en la misoginia que emplea a las mujeres como meros objetos, excusas para una sucesión de explícitas imágenes de sexo y destrucción. No obstante, Fulci lleva el subgénero a su paroxismo —el juego de falsas identidades y de falsos culpables, la fascinación por el cuerpo y por la violencia— y configura una ciudad terrena cuyo corazón está en la real Calle 42 de Manhattan, una zona ya recorrida por Travis Bickle que durante los setenta y los ochenta estaba asociada al crimen y a la marginalidad y que era conocida por la profusión de sex-shops, clubs de striptease y cines X. Todos los habitantes de la Nueva York de Fulci caen bajo uno o más de unos de los siguientes tres supuestos: o bien viven de actividades delictivas, o bien tienen alguna disfunción, o bien son consumados solitarios. Ciudad excesiva, ciudad tan aterradora como estrafalaria y en la que hasta las

³⁸⁷ En un momento en el que el activismo por los derechos de los homosexuales empezaba a dar sus frutos se interpretó que la historia de la película asociaba a las conductas gays una serie de males y turbios clichés: como si el solo hecho de ser gay implicase un riesgo, como si ser gay significase el gusto sadoomasoquista y la práctica del “cruising” o el sexo en lugares públicos. Pese a la autenticidad con la que Friedkin retrata a parte —a una minoría, en realidad— de la población homosexual, ubicando su cámara en verdaderos clubs gays y enfocando a los clientes habituales antes que a los actores —y pese a una fascinación por el cuerpo masculino, subyacente a la cuidadosa planificación de las fiestas nocturnas y de los asesinatos (falsos, frustrados, encuentros sexuales), que eximiría a su responsable de homofobia — lo cierto es que existen razones para considerar la película históricamente inoportuna o socialmente irresponsable, sobre todo a la vista de la incipiente epidemia de SIDA.

más amadas deidades Disney se corrompen: tras una imitación de la voz del pato Donald se esconde un asesino en serie tan obsesionado con mutilar y descuartizar mujeres como ávido del reconocimiento de sus perseguidores.

Ciudad violenta, ciudad de justicieros. William Lustig continúa en la veda abierta por *El justiciero de la ciudad* y en la que se pueden situar, cada una con sus peculiaridades, *Taxi driver*, *Ángel de venganza* y *Ciudad del crimen*: quien debiera hacer justicia no la hace y el hombre de a pie se ve “obligado” a recurrir a las armas. La figura estadounidense y fascistoide del “vigilante” también es llevada al paroxismo en la cinta homónima de Lustig (*Vigilante* (1983). En ella, Nick (Fred Williamson), el líder de un grupo de vigilantes, presenta la ciudad a los espectadores³⁸⁸ antes de que el hijo pequeño de Eddie (Robert Forster), un honrado operario de una fábrica, sea ejecutado a sangre fría por una banda latina y su mujer apuñalada. Cuando un juez absuelva a los culpables (¡y le condene a él por desacato!) Eddie tomará medidas. El protagonista es el ya anacrónico héroe del western clásico³⁸⁹, el personaje que acaba impartiendo la justicia en ciudades sin ley, pero ahora la ciudad es un escenario de terror.

En *Maniac Cop* (1988), Lustig, a partir de un guión de Larry Cohen³⁹⁰, dibuja una Nueva York más enferma y enfermiza si cabe, en la que un policía regresa de entre los muertos para matar a todo aquel, inocente o no, que se cruce en su camino. La secuencia inicial es modélica a la hora de proyectar los miedos que latén bajo dicha historia: una mujer huye de un par de delincuentes para encontrar la muerte poco después en los brazos del corpulento policía al que se dirigía en busca de ayuda. Las imágenes paradójicas se suceden en esa ciudad en la que nadie está a salvo: los delincuentes son los testigos asustados del asesinato cometido por el policía y, una vez que la prensa —

³⁸⁸ En la secuencia inicial Nick se dirige hacia la cámara y, en el interior de un edificio de prácticas de tiro, habla directamente al espectador, primero, y a su grupo de vigilantes, después. Su monólogo tiene un valor paradigmático: “Eh, no sé vosotros, pero yo ya estoy hasta aquí. Se cometen más de 40 homicidios cada día en nuestras calles, hay más de dos millones de armas ilegales en esta ciudad, suficiente para invadir todo un puto país. [...]. Cuando ni siquiera puedes ir a por cigarrillos a la tienda de la esquina si es de noche porque sabes que esa escoria sale cuando el sol se pone, y cuando nuestro gobierno no nos puede proteger, entonces es cuando os digo: tenéis una obligación moral, el derecho a la auto-defensa [...]. ¿Queréis recuperar la ciudad? Tenéis que cogerla”.

³⁸⁹ De hecho, en su estancia en la cárcel, Eddie encontrará su Virgilio o su maestro en un vetusto presidiario interpretado por Woody Strode, rostro asociado al western clásico que en su momento protagonizó *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, John Ford, 1960).

³⁹⁰ Cohen es un conocido cineasta asociado al *thriller* y al terror de serie B, responsable de otras “psicóticas” películas neoyorquinas como *Demon* (*God Told Me To*, 1976), *La serpiente voladora* (*Q*, 1982) y *La ambulancia* (*The Ambulance*, 1990). También es el director de una de las pocas películas que protagonizó Zoë Lund después de *Ángel de venganza: Efectos especiales* (*Special Effects*, 1984).

los medios, en todas estas películas, son los ubicuos altavoces de la criminalidad— ha creado un estado de paranoia, serán los ciudadanos aparentemente inofensivos los que disparen contra los policías sospechosos pero inocentes.

Ciudad de corrupción, ciudad de sueños frustrados. En *City Hall* (Harold Becker, 1996), un ingenuo teniente de alcalde, Kevin Calhoun (John Cusack), entra en conflicto con sus ambiciones y en lucha con el carismático, aunque de dudosa moral, alcalde neoyorquino John Pappas (Al Pacino), mientras en las calles planea la sombra de los conflictos raciales y la gente sufre las consecuencias de las interesadas decisiones de los gobernantes: un niño negro muere víctima de un tiroteo entre un policía y un traficante que había salido en libertad gracias a los tejemanejes de un político con la mafia. Pero, pese a que en el guión colaborasen Paul Schrader y el scorsesiano Nicholas Pileggi, la corrupción de la ciudad terrena analizada remite menos al *thriller* político de altas esferas del que la película de Becker es un buen ejemplo —y con el que, pasado por el tamiz del psicoanálisis y de la masonería, también entroncaría la obra póstuma de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), más de mansiones, misas negras y espléndidos interiores y no de sórdidas calles neoyorquinas recreadas en estudios británicos y en las que los ricos no saben muy bien cómo moverse— que al *western* de vaqueros inadaptados, casi parias, y a la pérdida de los ideales clásicos en el que se mueve gran parte del cine que hemos analizado.

En ese sentido, *Cop Land* (James Mangold, 1997) sí se mantiene dentro de las líneas trazadas por Scorsese y Ferrara; de hecho, la primera señal de vasallaje la encontramos en un reparto plagado de rostros “constitutivos” de ese cine como son Harvey Keitel, Robert De Niro, Ray Liotta, Annabella Sciorra, Cathy Moriarty, Frank Vincent, Edie Falco y Paul Calderon —e incluso Robert W. Castle, el pastor episcopaliano primo de Jonathan Demme, sacerdote aquí y en *The Addiction* y *El funeral*. El protagonista es Sylvester Stallone en uno de sus papeles menos convencionales. Freddy Heflin es un sheriff de un pequeño pueblo de Nueva Jersey solo en apariencia idílico pues fue “fundado” por policías corruptos de Nueva York que viven allí para escapar de la vigilancia de asuntos internos. Freddy está sordo de un oído y gordo, es algo simple y no ejerce ninguna autoridad sobre esos policías a los que debería controlar. De hecho, les teme y les envidia. Desde la carretera del pueblo se ve Nueva York al otro lado del río; tan lejos y tan cerca, el sueño del protagonista siempre fue el de convertirse en un

policía neoyorquino pero su sordera, producto de un golpe en el transcurso del rescate de una mujer, le impidió entrar en el cuerpo (por si fuera poco, un policía se casó con esa mujer que él salvó y de la que estaba enamorado). Nueva York, ambición (la de Heflin) y corrupción (la de los policías que trabajan en ella); en lo que a la ciudad de Dios se refiere, el pecado de Heflin estaría precisamente en desear la ciudad terrena: su culpa no es por haber hecho algo malo, sino por arrepentirse de haber hecho algo bueno —él mismo lo confiesa antes de, como buen cowboy redimido³⁹¹, rebelarse contra los opresores y cruzar la frontera hacia Nueva York en busca del respeto perdido.

La ópera prima de Stallone como director, *La cocina del infierno* (*Paradise Alley*, 1978), también era netamente neoyorquina. Narraba la historia de tres hermanos italoamericanos que a mediados de los años cuarenta tenían que ganarse la vida en el mismo entorno marginal, delictivo y macabro en el que, casi medio siglo después, Frank Pierce conduciría su ambulancia. Puesta al servicio de una historia con no pocos nexos con su guión de *Rocky*, la descripción de Hell's Kitchen que hace Stallone (barrio en el que creció el popular actor) es otra muestra más de esa ciudad históricamente asociada a la violencia que el cine examinó como ciudad terrena especialmente durante las décadas de los setenta, los ochenta y los noventa —imagen que se consolidaría incluso en los aledaños de la ciencia-ficción, con westerns futuristas como *Los amos de la noche* (*The Warriors*, Walter Hill, 1979) y *1997: Rescate en Nueva York* (*Escape from New York*, John Carpenter, 1981), ambas películas de culto.

En el siglo XXI ha habido algún que otro intento de volver a esa ciudad que Scorsese y Ferrara, cada uno a su manera, también dejaron atrás³⁹². Por un lado, están las reconstrucciones históricas de una Nueva York violenta como *American Gangster* (Ridley Scott, 2007) —que comprende finales de los años sesenta y principios de los setenta— y *El año más violento* (*A Most Violent Year*, J.C. Chandor, 2014) —que se

³⁹¹ El nombre de personaje, Heflin, ya remite al actor de *El tren de las 3:10* (*3:10 to Yuma*, Delmer Daves, 1957), western del que el propio Mangold haría en 2007 un remake homónimo y que, junto a *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959), se descubre como la principal influencia de la película a medida que llega el final: un hombre que debe custodiar a un criminal enfrentándose, en minoría, contra la banda de la que éste forma parte.

³⁹² Ferrara, aunque ha seguido emplazando algunas de sus películas en Nueva York, lo ha hecho “recluyéndose” en interiores; si ha permanecido en esa ciudad ha sido fundamentalmente a través del documental: *Chelsea on the Rocks* y *Mulberry St.* son sus intentos, según él mismo afirma, “de rescatar remanentes de una ciudad que ya no existe más” (González, 2010).

sitúa en un mes de 1981, el año en el que más crímenes se registraron en la ciudad³⁹³. Por otro lado, encontramos películas actuales que aunque “citen” a dichos cineastas se explican mejor apelando a otras corrientes o inquietudes contemporáneas³⁹⁴, como *Los amos de Brooklyn* (*Brooklyn's Finest*, Antoine Fuqua, 2009) —versión neoyorquina y en clave de *thriller* policiaco de la angelina y oscarizada *Crash* (Paul Haggis, 2004)—, *La entrega* (*The Drop*, Michael R. Roskam, 2014) —primer guión cinematográfico del exitoso novelista Dennis Lehane, ya adaptado previamente al cine nada menos que por Eastwood, Affleck y el propio Scorsese— e incluso *Libranos del mal* (*Deliver Us From Evil*, Scott Derrickson, 2014) —cinta de exorcismos cuyo protagonista es un policía neoyorquino con dudas de fe que recorre, acompañado de un sacerdote, un tétrico Bronx en el que los bebés son arrojados a la basura y los poseídos del diablo campan a sus anchas³⁹⁵.

Pero, en líneas generales, el panorama para este siglo se reduce a que la Nueva York post-Giuliani dejó de ser un campo de batalla para convertirse, tras el 11-S, en un símbolo global de la llamada guerra contra el terror. La Nueva York pacificada fue en gran medida olvidada por un cine nutrido de lo violento; la Nueva York de las víctimas y de los héroes abonó el campo de la justificación política. No metáfora de la ciudad

³⁹³ Ambos filmes, además, están más cerca del imaginario de Sidney Lumet. La descripción del policía taciturno pero insobornable de la primera sigue los pasos de *Serpico*, y la secuencia de la redada con la que concluye la película reproduce la redada con la que se inicia *El príncipe de la ciudad*; la intrincada historia de la segunda, la de un hombre honrado llamado significativamente Abel Morales (Oscar Isaac) que intenta mantenerse incorruptible al frente de su compañía distribuidora de petróleo, es en realidad una crítica tan ácida como desesperanzada al capitalismo y su violencia, como en el cine de Lumet, “is largely a matter of mood rather than action —of whispers, not noise” (Scott, 2014). Por cierto, el británico Ridley Scott ya se había acercado a la ciudad en *La sombra del testigo* (*Someone to Watch over Me*, 1987) pero entonces su foco de interés eran los espacios interiores de una “universal” lucha de clases —la lujosa mansión de la atractiva testigo de un homicidio en contraposición a la modesta vivienda del barrio obrero en la que vive el policía que debe protegerla— vistos bajo una singular e impresionante estética más propia de la estilizada ciencia-ficción que el cineasta había desarrollado en *Alien* (1979) y *Blade Runner* (1982) que del *thriller* policiaco y urbano.

³⁹⁴ No nos referimos aquí a las ya citadas películas de justicieros porque éstas no son producto de ninguna corriente contemporánea, sino que han aparecido con cierta regularidad en el cine norteamericano desde hace muchos años. Y si bien Neil Jordan optó por ubicar en la ciudad original su indisimulado remake en clave femenina de *El justiciero de la ciudad* —*La extraña que hay en ti* (*The Brave One*, 2007)—, cabe decir que el escenario de la mayoría de estas películas también ha dejado de ser Nueva York —piénsese por ejemplo en *Sentencia de muerte* (*Death Sentence*, James Wan, 2007), rodada en Columbia, o en *Un ciudadano ejemplar* (*Law Abiding Citizen*, F. Gary Gray, 2009), rodada en Filadelfia.

³⁹⁵ Tanto esta película como la que antes había dado cierta fama a su director, *El exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, 2005), moldea la relativamente consolidada estructura de los filmes de exorcismos para adaptarla a otras corrientes o tendencias genéricas como el drama judicial o el *thriller* policiaco. Cabe decir, no obstante, que ya *El fin de los días* (*End of Days*, Peter Hyams, 1999) había adaptado el terror apocalíptico al género de acción situando a un ex-policia salvador interpretado por Arnold Schwarzenegger en las calles neoyorquinas que habrían de acoger a Satán con la llegada del nuevo milenio.

terrena sino plausible escenario de un cuento de hadas —*Encantada: la historia de Giselle* (*Enchanted*, Kevin Lima, 2007)— o último bastión de una democracia protegida por superhéroes —*Los vengadores* (*The Avengers*, Joss Whedon, 2012). *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006) recoge los momentos de angustia y miedo que vivieron los pocos supervivientes del atentado atrapados entre los escombros de las Torres Gemelas; el patetismo, la emoción exaltada del relato, sostiene un discurso americanista de salvación, el de una nación unida contra un enemigo externo, el del soldado que sobre esas ruinas toma conciencia de su papel decisivo: “Van a necesitar buenos hombres para vengar esto”, dice al final Dave Karnes (Michael Shannon), marine del que luego se glosará su participación en la guerra de Irak. La ciudad que (cinematográficamente) se había podido constituir como el origen del mal se descubre ahora como principio de la reparación histórica.

4. El bien, el mal y la necesidad de un final

Los hombres, como los poetas —decía Frank Kermode parafraseando a Philip Sidney— “nos lanzamos «en el mismo medio», *in media res*, cuando nacemos. También morimos *in mediis rebus*, y para hallar sentido en el lapso de nuestra vida requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas” (2000: 18). Algunas ficciones escapan de la acción dramática, del inicio, medio y fin que disponía Aristóteles en su *Poética*, pero todas se terminan; todas las películas y todos los libros se tienen que terminar —y esto, lejos de ser un engorro, es uno de sus grandes encantos, como también pensaba Kermode.

La concordancia con el mundo y la concordancia entre inicio, medio y fin es la esencia de nuestras ficciones explicativas, de la mayoría de nuestras ficciones (de todas las que aquí estamos analizando), en gran medida porque pertenecemos a una cultura, la judeocristiana, cuya concepción del tiempo es lineal y no cíclica. Recordaba el crítico literario la modélica concordancia de la Biblia, de su primer versículo (“En el principio creó Dios el cielo y la tierra”) al último (“Que la gracia del Señor Jesús sea con todos. ¡Amén!”), del libro del Génesis, el origen o la creación, al libro del Apocalipsis, la revelación. A lo largo de los siglos fueron (y son) muchos los que tomaron esa Palabra de Dios al pie de la letra: una como vívida descripción de un ayer real y no mítico, otra como certera exposición profética de un mañana real y no figurado —de hecho, sólo habría que preocuparse de la “correcta” concordancia de fechas y nombres, lo que paradójicamente convirtió su actualización en un ejercicio casi inagotable.

Lo que esperamos de las ficciones es un sentido aplicable y aplicado, y los finales confieren una organización y una forma a la estructura temporal en la que vivimos³⁹⁶. Esto no significa ni que el final tenga que ser siempre el mismo, o que deba

³⁹⁶ Kermode ejemplifica con el «*tic-tac*» del reloj. Al acordar que el reloj “dice” *tic-tac* lo que estamos haciendo es, además de humanizarlo con el lenguaje, crear un modelo de trama imponiendo un principio y un final diferentes, con un espacio, un medio, entre ambos. Por muy vagos que sean como inicios y finales ese *tic* y ese *tac*, su organización es significativa: pensamos en un *tic-tac*, no en un *tac-tic*, y en consecuencia percibimos o somos capaces de reproducir el intervalo entre el *tic* y el *tac* pero no entre el *tac* y el *tic* (véase 2000: 51-52). Más adelante, el autor defiende que la ficción puede rebelarse contra una trama simple o trama *tic-tac* utilizando “una buena dosis de *tac-tic*” —como en el caso del *Ulysses* de Joyce— pero no puede quebrantar por completo un cierto sometimiento a las pautas de la ficción; las narraciones siempre reconocen una sucesión, aunque no sean meramente sucesivas —esto es, en “el mismo medio, buscamos un cumplimiento del tiempo, un principio, un medio y un fin en concordancia (*ibídem*: 63).

interpretarse del mismo modo, ni que los consumidores de las ficciones tengamos que esperarlo según éstas nos lo hacen suponer a cada momento. Por lo demás, sí es evidente que todo espectador y todo lector, al dirigir su atención a una ficción, espera y anticipa un final. Con independencia de que nos resulten o no satisfactorios, los finales vienen a realizar o a completar (el sentido de) lo que les precede.

Antes de que nos desviemos demasiado, antes de que desdibujemos aún más nuestro final, cabe volver al último punto de partida. Hemos visto en el capítulo anterior cómo el cine constituye ciudades terrenas, cómo la ciudad de Nueva York (pero también Los Angeles y Las Vegas) se representa como un lugar en el que la violencia arrastra al hombre y el hombre se deja arrastrar por la violencia; Nueva York y otras ciudades terrenas como espacios en los que un hombre violento encuentra o no la redención. Ciudades terrenas como escenarios apocalípticos, en un sentido básico del término y, lógicamente, vinculado a lo religioso; escenario apocalíptico, escenario de una confrontación entre el bien y el mal —aunque no necesariamente entre buenos y malos— que suele confluir en una alegoría del juicio final o en una revelación cristiana: *Malas calles*, *Taxi driver*, *El asesino del taladro*, *American Gigolo*, *Toro salvaje*, *Ángel de venganza*, *Ciudad del crimen*, *RoboCop*, *El rey de Nueva York*, *El placer de los extraños*, *Teniente corrupto*, *Posibilidad de escape*, *The Addiction*, *El Funeral*, *Casino*, *Al límite* y *Gangs of New York* aportan, cada una a su manera, notables ejemplos de ello.

La mejor imagen de un juicio final la habíamos encontrado, no obstante, en *Dogville*; y también en plena consonancia con el tema, en *El cuarto hombre* observábamos una constante escatológica, una obsesión por el final, por la muerte y por la salvación individual. Atendiendo a las películas de Scorsese, Schrader, Ferrara, Trier y Verhoeven que todavía no hemos comentado, nuestra investigación debe ampliarse aquí más allá los límites de la ciudad terrena cinematográfica, hacia lo apocalíptico. Enseguida veremos que esto no supone ni mucho menos dejar atrás la obra de San Agustín. A hilo de lo apocalíptico, analizaremos además cómo se evoca en este cine la confrontación entre el bien y el mal; sobre los personajes buenos o malos en sentido moral, baste por el momento señalar lo que ya hemos tenido ocasión de comprobar en análisis previos: que las barreras entre los héroes y los villanos se difuminan.

4.1. El Apocalipsis y el fin del mundo

No examinaremos aquí la pertinencia de todo final, cuya necesidad ya ha sido someramente expuesta, sino la vinculación directa de muchas de estas películas con el final de los finales, con el final por excelencia —y cómo ese final define a los personajes. El Apocalipsis puede servir, como le servía a Kermode, para explicar nuestros finales (los de la cultura occidental) pero sería un tanto imprudente considerar todo final como apocalíptico y, por supuesto, tampoco deberíamos confundir el término con la catarsis aristotélica, con la “purga” que la emoción trágica habría de producir en el espectador. Por un lado, el cine objeto de nuestro estudio tiene finales apocalípticos o, mejor dicho, crea imágenes apocalípticas vinculadas a una revelación última o a un fin de los tiempos. Por otro lado, este cine ha construido algunas de sus tramas y relatos en torno a ese fin de los tiempos: *Melancolía* y *4:44 Last Day on Earth* narran el fin del mundo, mientras que *Epidemic*, *Dominion: Prequel to the Exorcist*, *Starship Troopers* y *Secuestradores de cuerpos* plantean la inminente posibilidad del fin de la humanidad.

Tanto o más que la muerte, el fin de los tiempos ha sido siempre una fuente de miedos. En el capítulo anterior hacíamos referencia a varios autores que sostenían que la cultura norteamericana vista como cultura del miedo estaba determinada por una originaria conciencia cristiana evangélica del juicio apocalíptico (Westwell, 2010; Stearnes, 2006), pero lo cierto es que en todas las épocas y culturas de la era cristiana, e incluso en otras anteriores, hallamos buenos ejemplos de miedos apocalípticos.

A los milenarismos que nos han precedido podríamos añadir los temores recurrentes de los finales de siglo y los años de las conjeturas sibilinas como son el 195, 948, 1033, 1260, 1367, 1420, 1588 y 1666, entre otros. Kermode los citaba para hacer ver que la angustia escatológica que planeaba por aquellos años de la Guerra Fría y de la amenaza nuclear (mediados de la década de los sesenta) en los que publicó sus estudios no era única. Kermode ofreció un consejo, una pista, a la hora de enfrentarse a la interpretación de textos e imágenes apocalípticas: la clave no está en considerar que nuestra crisis, nuestra angustia escatológica, es exclusiva de nuestro tiempo o, como algunos quieren creer, que nuestra crisis es la más terrible de la historia, sino en considerar cuáles son los elementos distintivos de esa crisis. Es decir, lo que hay que investigar es cuál es el

carácter de “nuestro apocalipsis” a partir de las representaciones del pasado, presente y futuro que éste produce (Kermode, 2000: 97).

La ciudad de Dios fue el exitoso intento agustiniano de combatir las doctrinas gnósticas y las ideas de las sectas apocalípticas acerca de la salvación y de la Parusía o la segunda venida de Cristo (véase Jiménez, 2010). San Agustín estableció la definitiva —la oficial— postura de la Iglesia cristiana respecto a la concepción lineal del tiempo y lo que el hombre cristiano puede esperar y lo que puede o no puede hacer hasta el día del juicio final, momento de la divina retribución —esto es, el tiempo lineal como proyecto. En realidad, el padre de la Iglesia adaptó a su filosofía algunos de los elementos de doctrinas o tradiciones casi opuestas. Luis Jiménez explica que insertó el ideal platónico en el tiempo, bajo la fórmula de la ciudad de Dios y convertido en la esperanza “que marca ante todo la transformación de ciertos individuos, quienes sirven de modelo a la sociedad, liderándola en la persecución de lo inalcanzable en este mundo, pensando en trascender hacia lo infinito (Jiménez, 2010: 131); también redujo considerablemente las expectativas de una reivindicación social derivada del inminente regreso de Cristo en el que creían los milenaristas pero a su vez conservó la sensación de inminencia psicológica, “el sentido de vivir con la conciencia continua del temor al día del Juicio” (*ídem*).

San Agustín concilió, y desactivó en términos políticos, las dos derivaciones extremas que dentro del cristianismo habían surgido para explicar cómo sería salvado o redimido el ser humano. De un lado, la de los gnósticos con su “salvación espiritual”, escatológica, individual y personal, predestinada, que abocaba a una elitista indiferencia del mundo —peligrosos porque desde su perspectiva cualquiera podría hacer cualquier cosa (los actos no salvan ni, por tanto, condenan); de otro, la “salvación colectiva” de los apocalípticos que lo que aguardaban era el establecimiento del Reino de Dios en el mundo *hic et nunc* y que tendían a proclamar una radical transformación de éste —peligrosos por su condición revolucionaria, por su deseos de destruir el orden existente para favorecer a los débiles y a los perseguidos. Así, la teología de San Agustín, según Jiménez, tiene unos evidentes réditos políticos de cara a las autoridades imperiales y eclesiásticas:

“La felicidad es un ideal, un mundo que está en otra parte, prohibido a todo hombre cuya alma aún habita en un cuerpo carnal y se encuentra inmerso en el tiempo. Agustín dibujaba así el perfil del nuevo cristiano, el modelo oficial del hombre medieval: obediente, conforme y sufridor de lo que le ha tocado vivir en este mundo, sin embargo, expectante de lo que le corresponde en la otra vida” (Jiménez, 2010: 132-133).

Este texto ilustra cuál es el sentido del tiempo y del juicio final que se deduce de *La ciudad de Dios*; un juicio final indefinidamente aplazado —eternamente aplazado desde un punto de vista social, fuera del “aquí y ahora” del mundo— pero incesantemente convocado —en el “aquí y ahora” psicológico, en el temor de Dios. Con lo que nos quedaremos de esta aproximación extra-cinematográfica es con una distinción y con otra idea. La distinción es práctica y nominal: emplearemos el término escatológico para referirnos a lo individual, al fin del hombre, y el término apocalíptico para referirnos a lo colectivo, al fin del mundo. La palabra escatología se refiere a lo “último”. Según el diccionario de Carter Scott (1995), la escatología consta de tres escalones: el cósmico —el fin de la Naturaleza—, el colectivo —el fin de un pueblo completo— y el individual —el final del ser humano en la muerte, pero creyendo en una segunda vida. En su artículo, Jiménez asume el tercer escalón para lo escatológico y el segundo para lo apocalíptico; nosotros, a falta de otro término mejor, asumiremos también el primer escalón para lo apocalíptico³⁹⁷. La idea es (relativamente) sencilla: las dos visiones heréticas de la salvación han pervivido en los márgenes y no tan en los márgenes del cristianismo, quizás porque el argumento agustiniano encierra unas contradicciones imposibles de superar y que de alguna manera evocan estas corrientes escatológicas y apocalípticas que fueron desplazadas del dogma³⁹⁸.

³⁹⁷ El Apocalipsis se refiere a la “revelación” y según Scott su sinónimo es “fin del mundo” pero Jiménez utiliza una etimología e interpretación más precisa: “fin de un mundo y revelación de un mundo nuevo, definitivo y eterno” (Hernández y Restrepo, 1987).

³⁹⁸ Según Jiménez, la contradicción en la que incurre San Agustín es flagrante: “la salvación es espiritual, individual y trascendente; nunca apocalíptica, no se salva en el presente a la parte de la humanidad ni al mundo sobreviviente al cataclismo, sin embargo, toda la humanidad y el mundo deben esperar el día de la decisión final la confirmación de quiénes serán los favorecidos por la voluntad divina —los cuales no tienen que coincidir necesariamente con los más desfavorecidos en el orden presente” (2010: 132).

4.1.1. Las imágenes del fin

En el año 2011, Abel Ferrara y Lars von Trier estrenaron cada uno su película apocalíptica: *4:44 Last Day on Earth* el primero y *Melancolía* el segundo. En el film de Ferrara, Cisco (Willem Dafoe) y Skye (Shanyn Leigh), una pareja de artistas, apuran juntos en un apartamento las últimas horas de la Tierra, cuya capa de ozono no ha sido capaz de resistir la acción humana; en el de Trier son dos hermanas, Justine (Kirsten Dunst) y Claire (Charlotte Gainsbourg), las víctimas en las que el danés se fija para narrar el fin de la humanidad, el fin de la Tierra, esta vez a causa de un choque cósmico con un planeta errante.

Apocalipsis “seculares” —esto es, narraciones filmicas que reproducen algunos de los temas o patrones del género apocalíptico tradicional, judeo-cristiano, pero limitando, reduciendo o incluso esquivando la acción de lo divino y la presencia de lo sagrado en ellas³⁹⁹— que están muy lejos de los apocalipsis *blockbusters*: aquí el final, el verdadero final, se consuma. La última hora —las 4:44 hora de la costa este, la colisión con Melancolía— es inevitable; lo sabe el espectador y lo saben los personajes, aunque sea en buena medida la aceptación de dicho momento lo que constituya el motor dramático de la historia y determine el arco de evolución de esos personajes.

³⁹⁹ La distinción entre dos tipos de narrativa cinematográfica apocalíptica, la secular y la tradicional, es de Conrad Ostwalt (2009). Películas como *Matrix*, *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995) y *Armageddon* (Michael Bay, 1998) serían narraciones del tipo de apocalipsis secular, mientras que otras como *La séptima profecía* (*The Seventh Sign*, Carl Schultz, 1988) y *El despertar de Sharon* (*The Rapture*, Michael Tolkin, 1991) serían del tipo apocalipsis tradicional, protagonizados por personajes que abiertamente interpretan el fin del mundo que tiene lugar ante ellos en clave judeo-cristiana. Además, según Ostwalt, aunque las primeras reproduzcan temas apocalípticos, no siguen varias premisas básicas como la inclusión de elementos sobrenaturales, la clara expresión de que lo narrado forme parte de un plan divino y la llegada, tras el cataclismo, de un nuevo orden en el reino de Dios —no obstante, hagamos notar que en el peculiar caso de *El despertar de Sharon*, el epílogo en el mundo celestial vendría paradójicamente a criticar, utilizando la imagería religiosa, las implicaciones de abrazar una visión del mundo apocalíptica (la protagonista de la película, obsesionada con la Segunda Venida y con la creencia fundamentalista en el rapto o arrebatamiento de los cristianos al cielo al final de los tiempos [véase 1 Ts 4, 13-18] llega a matar a su propia hija). La distinción entre apocalipsis secular y apocalipsis tradicional es útil pero limitada y tampoco está exenta de problemas: teniendo en cuenta que la imagería y el lenguaje apocalíptico están siempre presentes en mayor o menor medida en todas ellas, las fronteras entre unas y otras nunca podrán ser tan nítidas como Ostwalt presupone. De hecho, aunque ni los eventos se ajusten al texto bíblico ni el guión desarrolle ninguna de las implicaciones teológicas, y aunque tampoco invite precisamente a la reflexión sobre el particular, películas como *Matrix* y *Armageddon* pretenden articular emociones en el espectador que caerían dentro de la categoría de lo santo. No hace falta ser un fanático religioso para oponer a Ostwalt, en el comentario de este tipo de películas, la réplica del profeta Natán a su rey en *David y Betsabé* cuando éste explicaba de un modo relativamente científico la muerte del soldado que había tocado con sus manos el Arca de la Alianza (hacía calor, el hombre había bebido mucho vino, su muerte podía deberse a causas naturales): el taxativo “todas las causas son de Dios”, en boca del profeta, no resultaría ajeno a muchos espectadores, ya que las referencias a lo santo en la mayoría de estas películas, aunque elididas en el desarrollo dramático, sí constituyen el motor de la trama.

El prólogo de *Melancolía*, nueve minutos de imágenes rodadas en *slow-motion* y acompañadas del preludio a *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, anticipan el final. Además de mostrar el choque entre planetas, esas imágenes nos presentan a los personajes aislados de la narración posterior, descontextualizados de la historia y de los momentos concretos en los que luego los reconoceremos. El cine capta ese espacio imperceptible, esa realidad inasible en la que el tiempo se detiene, en la que el movimiento abandona los cuerpos, en la que la vida se consume. Imágenes de lo santo y lo violento —no instantáneas de la muerte sino de una transición, de la transición definitiva— que constituyen un escenario apocalíptico.

Mientras que las imágenes del fin en *Dogville* servían mejor a otros temas apocalípticos (el sufrimiento y la injusticia), *Melancolía* descubre, enseña, la magnificencia de esas imágenes. Cuidadosamente compuestos, la estabilidad y simetría de todos los planos de ese prólogo (que tendrán un eco en la última secuencia) contrasta con los planos filmados cámara en mano⁴⁰⁰ del resto del metraje: unas son imágenes graves y pesarasas pero de una inquietante belleza y que permiten la contemplación reflexiva, otras involucran al que mira en la acción y comunican la vivacidad del momento pero también transmiten caos y desorden.

Imágenes como ventanas a la trascendencia, como la posmoderna anticipación de la éstasis que estudiara Schrader en el estilo trascendental y cuyo sentido queda en suspenso hasta el final. Entonces una inmensa luz invade la escena y los personajes y toda la materia visible son devorados por el fuego. Esta muerte reconforta: Justine, Claire y el hijo pequeño de ésta, Leo (Cameron Spurr), aguardan unidos bajo un frágil toldo y con semblante tranquilo; la gravedad y pesadumbre de lo inexplicable (la lluvia de pájaros muertos, el cuerpo de Claire hundiéndose junto a su hijo al lado del inexistente hoyo 19, la naturaleza que apresa a una Justine vestida de novia) son definitivamente desplazados por la belleza. “El *Eros* vence la *depresión*”, escribe Byung-Chul Han (2014: 13).

⁴⁰⁰ El uso de cámara en mano es una de las señas de identidad del cine de Lars von Trier, y aunque el espectador actual ya esté acostumbrado a su movimiento característico, siempre tiende a asociarse al estilo documental y a la autenticidad de lo representado —como uno de los mandamientos del dogma 95, el decálogo concebido por el propio Trier y Thomas Vinterberg, su justificación era que “la película no debe tener lugar donde esté la cámara, el rodaje debe tener lugar donde la película tiene lugar”.

La aparición del planeta, sostiene el filósofo de origen coreano, permite a Justine salir del infierno de lo igual, de una sociedad sobresaturada en la que todo es un objeto de consumo. El ambiente palaciego y decadente en el que se desarrolla la historia acoge, en la primera parte de la película, la boda de Justine. Trier, como antes ha hecho con la *Ofelia* de Millais y Justine o con *Los cazadores en la nieve* de Brueghel y la propiedad de Claire, asocia explícitamente otra pintura a esa fallida celebración (estas pinturas, de hecho, no sólo son reproducidas en escena, sino que aparecen en forma de láminas contempladas por Justine). En *El país de Jauja*, también de Brueghel, tres orondos personajes que representan distintas clases sociales yacen agotados y apáticos en un lugar en el que, parece, todo puede comerse; las relaciones entre la familia, los amigos y los compañeros de trabajo de Justine, una joven y exitosa publicitaria, reproducen el mismo tipo de sensación malsana y mórbida que la pintura recoge —obra de arte que, no por casualidad, también es usada, gastada, reutilizada en la trama de la película como inspiración para un anuncio.

La depresión, dice Byung-Chul Han, es una enfermedad narcisista, propia de una sociedad narcisista. El sujeto depresivo-narcisista, fatigado y cansado de sí mismo, es incapaz de reconocer al otro en su alteridad —el mundo se le presenta como una proyección de sí mismo— y, por tanto, es incapaz de amar: “La magia real de la película es la prodigiosa transformación mediante la cual Justine deja de ser una depresiva y se convierte en una amante” (2014: 14). Es la visión del planeta acercándose a la Tierra, la amenaza, lo que cura la depresión de Justine. Avanzada la segunda parte del film, en ese mismo ambiente cada vez más vacío, Justine deviene contra pronóstico la cuidadora y protectora de Claire y de Leo, abandonados también por la razón y la ciencia; el marido de Claire, John (Kiefer Sutherland), astrónomo aficionado, se suicida una vez que descubre que los cálculos que predecían que Melancolía pasaría de largo estaban equivocados.

El juego de referencias pictóricas y el escenario europeo aristocrático de la película de Trier mutan en un juego de referencias multipantalla —televisión, móvil, ordenador y conversaciones por skype— y en un modesto apartamento neoyorquino en la película de Ferrara. Curiosamente, en *4:44 Last Day on Earth* es una pintora la que vive, junto a un actor, las complicadas emociones del final entregada a la consecución de una obra; una serpiente, un dragón, símbolo tanto de la tentación como de la vida. Unidos en esa

obra, Cisco y Skye esperan a que la última luz lo absorba todo. Más modestamente que en *Melancolía*, con un fundido a blanco desde un primer plano de los rostros de los amantes juntos, el *eros* también libera aquí al yo. Skye narra la transición, la apertura, mientras el fundido se completa:

“Habrá una gran luz, Cisco, pero no le tengas miedo. Es nuestro amor. Es nuestra sabiduría. Iremos juntos hacia esa luz. Mi corazón con tu corazón y juntos nos llevaremos a todos los seres con nosotros. Y los protegeremos y los amaremos, y nos los llevaremos con nosotros. Nos tenemos el uno al otro. Nos rendimos totalmente a Dios. Estás protegido. Estamos juntos y nos iremos juntos, y todo lo que tenemos es este instante. Todo lo que tenemos es el uno al otro. Te quiero. Y ya somos ángeles”.

Antes, como en *Melancolía*, hemos visto a los dos personajes principales discutir entre ellos y sufrir cambios de ánimo hasta aceptar lo inaplazable; en este desarrollo observamos que a Ferrara le interesa más definir perfiles psicológicos que construir alegorías. Cisco y Skye se comunican con varios personajes, por varios medios y a diferentes niveles —con la madre de Skye, con la ex-mujer y la hija de Cisco, con el repartidor de comida china y la familia de éste, con el antiguo grupo (camello y amigos) de Cisco, etc.— lo que favorece que el espectador quiera completar su personalidad y biografía, además de integrarles —también con la ayuda de la omnipresente televisión y sus programas informativos— en un mundo de lo cotidiano o lo real reconocible.

Justine y Claire están aisladas; Cisco y Skye están aislados pero conectados. Los lazos de Justine y Claire con el mundo (con la familia, amigos y compañeros) quedan cortados en la segunda parte, mientras que las relaciones personales descritas en la primera parte, más que contribuir a singularizar a cada una de las dos hermanas o aportarles una biografía sirven para esbozar ese país de Jauja pintado por Brueghel —por supuesto que las hermanas están singularizadas pero, merced al trabajo de interpretación de las dos actrices, las diferencias entre una y otra son inmediatamente reconocibles desde la primera escena que comparten. El interés que despiertan en nosotros como espectadores los padres de Claire, Gaby (Charlotte Rampling) y Dexter (John Hurt), y su jefe, Jack (Stellan Skarsgård), está supeditado, mucho más que a la verosimilitud —a su adecuación a un marco reconocible familiar y laboral (pareja

divorciada de clase media-alta, empresario de publicidad)—, a su carácter excesivo, insólito, extravagante, a su facilidad para “saturar” la pantalla.

Además, los personajes masculinos de *Melancolía* (y de gran parte del cine del danés) son personajes vacíos, fantasmas cuya función se limita a la metáfora. Michael (Alexander Skarsgård), el novio de Justine, es una improbable máscara de perfección, del que se habla y al que se mira en términos de indisimulada idealidad, precisamente porque la inclinación melodramática de Lars von Trier dicta que para que el rechazo de Justine sea impactante, es necesario que lo que rechaza parezca imposible de rechazar. John, el marido de Claire, se presenta como la voz de la razón y de la ciencia pero para Trier esta voz no es digna de confianza: arrogante, decidido, de gesto esquivo y doble discurso, los celos que hacia él guarda Justine desde el principio cargan la puesta en escena sin aportarnos detalles relevantes de su historia; los momentos que comparte con Leo junto al telescopio son “postales” padre-hijo, lugares comunes en los que cuenta más la visión previa que se nos ha dado de John que cualquiera de los elementos narrativos que aparecen en ellas.

Conociendo la filmografía de Trier, no sorprende que, una vez que sus predicciones se revelen erróneas, John “abandone” a Leo y a Claire. Hay quien no puede soportar la inminencia del final; en *4:44 Last Day on Earth* es un vecino de Cisco el que salta por el balcón. No es heroico, aunque en la película de Ferrara el suicidio sólo sea un signo del horror —no hemos visto antes a ese individuo, ni sabemos nada de él— ante el que el protagonista no puede más que lamentarse, y no tanto de cobardía y mezquindad, como el suicidio de John en *Melancolía*.

Ambas películas comparten la concepción positiva del cataclismo, la visión luminosa. El Apocalipsis es un desastre que se impone, que deviene sobre la humanidad, y que permite —a quien espera, no a quien desespera— dejar atrás las dudas y entregarse, en paz, a un prójimo. Es, como explicaba Byung-Chul Han, un gran Otro que acude a liberar a un Yo, no mucho menos grande, recluido en su prisión narcisista. El desastre se revela así respuesta a la verdadera catástrofe, a esa agonía del eros que constituye el núcleo de la reflexión del filósofo. En ambas películas, además, la apertura al espectador, la llamada a un papel activo de éste en la configuración de sentido, es nota distintiva.

Este gran Otro, en su condición de amenaza frente al yo, es pura contradicción entre la exterioridad y la interioridad. En *Melancolía*, ese otro que viene de fuera no deja de aparecer ante nuestros ojos como un vivo reflejo o proyección especular de la Tierra, como su planeta hermano, una idea o asociación que refuerza la misma estructura “fraterna” de la película, con dos capítulos diferenciados, uno para cada hermana protagonista. En *4:44 Last Day on Earth* es otro ahí afuera la amenaza, una falla en la atmósfera, pero el cataclismo está estrechamente vinculado a la acción humana puesto que dicha falla es un producto de nuestra civilización.

Estas visiones del fin de la humanidad contradicen el discurso de las mayorías, esto es, el discurso de los ciclos apocalípticos en los que el cine comercial cae con frecuencia. Tampoco utiliza la terminología religiosa, el vocabulario apocalíptico, como mero reclamo publicitario o para intentar esconder una vacuidad reflexiva y teológica. Lógicamente, el fin como el milagro definitivo estaría más cerca de la idea bíblica pero no es una perspectiva halagüeña para ninguna industria, así que no tendría mucho sentido práctico invocarlo para las masas en una pantalla grande. Si acaso, podemos encontrar alguna otra versión secular del Apocalipsis en forma de fin de la civilización (y no estrictamente fin de la humanidad) en un cine tan libre y desesperado, tan pulp y nihilista, como es el de John Carpenter. En *2013: Rescate en L.A. (Escape from L.A., 1996)* es el héroe —Serpiente Plissken (Kurt Russell)—, y no ninguno de los villanos, el que sume al mundo en la oscuridad tecnológica haciendo uso de un dispositivo militar.

El fin motivado por fuerzas internas que toman forma en un cuerpo externo tampoco es una solución especialmente reconfortante; es cierto que en los discursos masificados suelen hallarse rastros de los discursos “enemigos” o de los discursos de las minorías, que en un mundo-cine globalizado la crítica a la sociedad enunciativa aparece con más o menos vigor⁴⁰¹, pero el cine apocalíptico hollywoodiense (casi) siempre convierte

⁴⁰¹ El análisis de *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997) que realiza Celestino Deleyto (2003: 59-80) pone de manifiesto que incluso las películas con un discurso ideológico muy definido incorporan una voz discordante que permanece disponible “para todo aquel que quiera escucharla” (*ibidem*: 73) —en concreto, en el caso de esta película protagonizada por un héroe “reaganita”-conservador (Harrison Ford había interpretado a Indiana Jones, personaje representativo del cine de la era Reagan, y su carrera de estrella de Hollywood le había llevado a encarnar héroes cada vez más conservadores como el agente de la CIA Jack Ryan, o este presidente entregado a la acción, James Marshall), Deleyto advierte una réplica del antagonista, el terrorista ruso Ivan Korshunov (Gary Oldman), que queda sin respuesta: “Vosotros asesinasteis a cien mil iraquíes para ahorraros diez centavos en el galón de gasolina”.

mediante un giro falazmente optimista el fin del mundo en una oportunidad para purgar sus pecados uniendo a la gente bajo una misma bandera y tras un mismo rostro. Habitualmente la bandera es azul, roja y blanca con estrellas y franjas, y el rostro es el de un varón caucásico joven y vigoroso: nuestra (es importante, “nuestra”) sociedad es solidaria —hasta puede que “demasiado” inclusiva— y aunque es posible que tenga algunos defectos éstos no son parte de su esencia.

En otras palabras, la dinámica oculta del cine apocalíptico con aspiraciones comerciales no es la de una interioridad que se transforma en una amenaza exterior, sino la de una amenaza exterior que puede infiltrarse en el interior con el objeto de causar más daño y que debe (y puede) ser repelida. La mayoría de las ficciones apocalípticas en clave de *thriller*, de ciencia-ficción o de terror producidas durante los años del miedo nuclear y de la Guerra Fría reproducían nítidamente dicho esquema, así como la ficción o ciencia-ficción apocalíptica-terrorífica y apocalíptica-terrorista (y la ficción de superhéroes emparentada con estas dos vías) de los noventa y de principios del siglo XXI⁴⁰². Los soviéticos y los terroristas (figuras cinematográficas del mal exterior, a veces tan inmediatamente reconocibles en su apariencia física como vagas e indefinidas en su personalidad) pueden comprar y corromper a ciudadanos estadounidenses o incluso hacerse pasar por ellos; aunque los extraterrestres y algunos seres demoníacos y sobrenaturales del inframundo también puedan hacerlo, por lo general éstos, los desastres naturales, las amenazas estelares y las epidemias víricas hallan sus aliados involuntarios en personajes mezquinos y ávidos de poder que intentan sacar un beneficio personal de las situaciones de crisis —en no pocas ocasiones este tipo de personajes, que representarían la cara oscura del capitalismo, son sancionados por la narrativa de modo más tajante que los villanos y precisamente es fácil ver en ello un mecanismo de legitimación de ese orden capitalista amenazado (es decir, el discurso

⁴⁰² Virginia Guarinos ha descrito con una mayor precisión las características de este cine y ha detallado lo que considera sus peculiaridades, elaborando además un listado o una tipología de los personajes, de los agentes de la destrucción y de los lugares en los que se desarrolla la acción; lo que aquí más nos interesa destacar es su constatación de que la “mayor parte de las películas de destrucción de la civilización suelen ser optimistas” y que la “amenaza siempre procede del exterior” (2009: 57). Podemos citar las siguientes películas —la mayoría de ellas citadas en el texto de Guarinos— como ejemplos suficientemente representativos: *Con destino a la luna* (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950), *Cuando los mundos chocan* (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951), *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953), *Independence Day* (Ronald Emmerich, 1996), *Volcano* (Mick Jackson, 1997), *Armageddon*, *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), *El fin de los días*, *Señales* (*Signs*, M. Night Shyamalan, 2002), *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005), etc.

vendría a transmitir la idea de que la cara oscura del capitalismo no tiene nada que ver con el sistema sino que el problema está en los individuos que cometen excesos y que, además, éstos son pocos y fáciles de castigar).

Algunos filmes de la primera época conseguían escapar de dicha dinámica por la vía paródica o por una radicalización de la misma que podría desvelar su naturaleza paranoica, atreviéndose además a cumplir con el fatal destino —*Punto límite* (*Fail-Safe*, Sidney Lumet, 1964) o *Teléfono rojo: volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964), narran prácticamente la misma historia (ambas son ficciones de la Guerra Fría sobre la amenaza de un apocalipsis nuclear) desde dos perspectivas muy distintas, la del drama psicológico y la de la comedia.

Otra resistencia a la norma podríamos encontrarla en el cine de zombies tal y como fue codificado por George A. Romero a finales de los sesenta: en *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) la mayor amenaza de la humanidad no estaría en unos resucitados que salen de sus tumbas con ansia de carne viva sino en los propios hombres y autoridades fascistas y racistas que ansían disparar sus armas contra todo lo que se mueve (tal es el sentido de un crítico y amargo final en el que un grupo de vigilantes mata al protagonista de la cinta, un hombre negro que ha sido capaz de sobrevivir la noche entera al ataque de los zombies).

Pero, aún manteniendo un tono más desesperanzado que el resto de cine apocalíptico, la ficción de zombies también se ha adaptado a las exigencias del capital: el olvido —¿sería más apropiado decir “borrado”?— de esos orígenes contestatarios ha permitido que ésta se convierta en el nuevo faro de una ficción de terror monstruoso⁴⁰³ que se inclinaba cada vez más (desde los años setenta) a plantear historias incómodas en las que el mal nacía de uno mismo. La actualización del mito vampírico a la sociedad urbana y postindustrial —la transición de un enemigo solitario y aristocrático a una

⁴⁰³ Los vampiros contemporáneos ya no son los protagonistas de las películas de terror porque han dejado de ser monstruos; en realidad, los personajes de la exitosa saga que inició *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008) son la lógica consecuencia del desvío romántico-fantástico que tomó el género de vampiros en los años noventa, con películas como *Drácula de Bram Stoker* y *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, 1994) que más que “humanizar” al monstruo lo pretendían convertir en un objeto “bello”. Si bien esto se presenta más complicado en el caso de los no-muertos putrefactos, tampoco debería ignorarse que ya se ha producido algún intento comercial de hacer del zombie el protagonista de un romance adolescente (aunque lógicamente dicha propuesta todavía tenga que inscribirse dentro de los límites de la parodia): *Memorias de un zombie adolescente* (*Warm Bodies*, Jonathan Levine, 2013).

masa hostil mucho menos (nada) selectiva— y el reforzamiento de la idea de que todos los monstruos habían sido humanos y de que todos los humanos podían contagiarse de la monstruosidad, ¿no supone, a fin de cuentas, el compromiso ideal entre la osada visión del mal dentro de nosotros mismos y el tradicional patrón apocalíptico que reclama un enemigo externo contra el que luchar?⁴⁰⁴.

El más joven de los cineastas que estamos estudiando es el único de ellos que ha transitado los márgenes del subgénero zombie con una historia sobre una epidemia mortal. Significativamente, *Epidemic* es más fácil de vincular a una película como *El asesino del taladro*, de Ferrara, que a cualquiera de las de George A. Romero o a otras incursiones comerciales apocalípticas. Filmada en blanco y negro, en un 16 mm aparentemente *amateur*, con el director interpretando también al protagonista y con una estructura deslavazada, *Epidemic* parece la versión universitaria de *El asesino del taladro* —esto es, más pedante y auto-consciente. Las dos son obras primerizas sobre muertes en masa que pueden leerse fácilmente como alegorías del arte: la creación artística como destrucción, como actividad contagiosa y devastadora. En vez de a un pintor incapaz de concluir su gran proyecto que se sume en la locura de una ciudad terrena, Trier muestra a dos cineastas escribiendo un guión y divagando sobre estructuras narrativas al tiempo que la plaga ficticia con la que trabajan se propaga por el mundo que les rodea. No es tanto la amenaza global de un fin como un sentido nihilista, tormentoso y angustiado del propio arte —y por ende, de la humanidad— lo que este cine apocalíptico trae a discusión.

Del mismo modo, ese tropo del cine de terror, la amenaza de un fin que se cierne sobre la humanidad, queda en parte atenuada por la condición de precuela en la única película de posesiones y exorcismos que encontramos en las cinco filmografías que nos interesan. *El exorcista: el comienzo. La versión prohibida* narra el primer encuentro del personaje immortalizado por Max Von Sydow en 1973, Lankester Merrin (ahora interpretado por un habitual de Lars von Trier, Stellan Skarsgård), con un espíritu maligno, en los parajes del África Oriental hacia la segunda mitad de los años cuarenta.

⁴⁰⁴ En películas, todas primeras partes de posteriores sagas, como *Resident Evil* (Paul W.S. Anderson, 2002), *28 Días después* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002) o *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, Marc Forster, 2013) la ironía de dicho compromiso es explotada hasta el límite —los zombies sirven para mostrar nuestras miserias políticas, económicas y morales pero es la guerra, su destrucción, lo único que nos une como nación “global”— y los personajes malvados no-zombies vienen a cumplir la misma función legitimadora del orden que mencionábamos hace escasas líneas.

Allí el clérigo, en excedencia tras haber vivido una experiencia traumática durante la II Guerra Mundial, participa como arqueólogo en una excavación en la que hallan una iglesia extraordinariamente bien conservada cuya presencia es inexplicable. Erigida en honor del arcángel Miguel —quien combate y vence a Satanás en el cielo (Ap 12, 7-9) — sobre un antiguo templo pagano y aparentemente enterrada en la arena justo después de su construcción, el descubrimiento trae consigo una serie de extraños y oscuros sucesos que provocan las hostilidades entre el pueblo de los Turkana que habita la región y las tropas coloniales británicas que controlan militarmente el territorio.

“Instead of cheap thrills, Schrader gives us a frightening vision of a good priest who fears goodness may not be enough”⁴⁰⁵ (Ebert, 2005). Como señalaba en su reseña el crítico Roger Ebert, a Schrader no le interesaba explotar el filón comercial de su producto, sino explorar las posibilidades de un guión ajeno perteneciente a una saga archiconocida imprimiendo en él su gusto por personajes solitarios con impulsos autodestructivos, obsesionados con el bien y moralmente complejos. No obstante, a los productores de Morgan Creek no les convenció el copión final y encargaron a otro director, a Renny Harlin —responsable de obras muy reivindicables dentro del cine de acción como *La jungla 2: alerta roja* (*Die Hard II*, 1990) y *Máximo riesgo* (*Cliffhanger*, 1993)— una nueva versión de la película, *El exorcista: el comienzo* (*Exorcist: The Beginning*, 2004).

La decisión de los productores fue tan insólita —se habían gastado ya 30 millones de dólares en una película cuyo guión habían aprobado previamente y cuyo rodaje había finalizado— como, desde un punto de vista puramente pragmático, desacertada: se invertirían otros 50 millones de dólares más, lo que complicaría sobremanera la rentabilidad del film, Harlin apenas aprovecharía un par de planos de la versión anterior pues también se acordó sustituir a varios de los actores que habían trabajado con Schrader y el escaso tiempo dedicado a la posproducción fue en claro detrimento del empaque visual de una cinta que indudablemente requería una gran inversión en efectos especiales. Quizás por su relativo fracaso (alrededor de 40 millones recaudados en Estados Unidos y 30 en el resto del mundo), los productores accedieron a las demandas de Schrader y distribuyeron, apenas un año después, esa primera versión (aunque hay

⁴⁰⁵ “En lugar de sustos baratos, Schrader nos da una aterradora visión de un buen sacerdote que teme que la bondad pueda no ser suficiente”.

que decir que si había sido descuidada la posproducción del film de Harlin ésta sería ya absolutamente deficitaria).

La aproximación de Schrader enfatiza ciertos elementos religiosos que Harlin abandona —el fin de los dos soldados británicos que pretenden saquear el templo y del joven sacerdote Francis (Gabriel Mann) reproduce o evoca martirios cristianos, el de San Pedro, crucificado boca abajo, el de Juan el Bautista, cuya cabeza yace en una bandeja, y el de San Sebastián, atado a un árbol y cubierto de flechas⁴⁰⁶—, introduce guiños a su filmografía —el plano cenital de un insomne padre Merrin cambiando de posición en la cama ya lo habíamos visto en *Posibilidad de escape*, su diálogo con el demonio cuando éste le tienta remite a una escena semejante que escribió para *La última tentación de Cristo*, el choque entre distintas sensibilidades religiosas y culturales estaba muy presente en *Hardcore*, *El beso de la pantera* y *El placer de los extraños*, y también en su guión de *La costa de los mosquitos* (*The Mosquito Coast*, Peter Weir, 1986)— e incluso anticipa temas que tratará específicamente en un futuro — el trauma sufrido por los supervivientes del Holocausto constituirá el núcleo dramático de *Adam Resurrected*— pero, por encima de todo, lo que deja claro es su interés por definir y trabajar la culpa del personaje principal.

Mientras que en la versión de Harlin el trauma de Merrin es diseminado en fragmentos durante toda la película a través de *flashbacks*, Schrader pone las cartas sobre la mesa desde el comienzo. El espectador sabe desde el principio cuál es el motivo de la excedencia del protagonista y, además, la construcción de la escena en continuidad le permite profundizar en los elementos dramáticos.

“Yo creía que Dios nos dejaba elegir entre el bien y el mal. Yo elegí el bien. Pero el mal ocurrió...”, confiesa el padre Merrin a la doctora de la misión Rachel Lesno (Clara Bellar), intentando explicar su crisis de fe. Ella, superviviente de un campo de concentración, responde: “A veces pienso que la mejor visión de Dios es desde el infierno”. Harlin conserva un diálogo similar pero en su versión es Izabella Scorupco quien interpreta a la doctora. El cambio, en esta ocasión, no es de diálogos sino de

⁴⁰⁶ Como recuerda en su crítica Antonio José Navarro (2005), no deberíamos pasar por alto que San Sebastián es un icono gay y que a lo largo de la película Schrader insinúa la homosexualidad del padre Francis. Una película clave en la consolidación de este santo como icono gay, y a la que remitimos, es *Sebastiane* (1976, Derek Jarman), film independiente rodado en latín sobre el martirio de Sebastián y, ante todo, radical apología del cuerpo masculino.

cuerpos; los nuevos responsables debieron pensar que un cuerpo más conocido, esto es, el de la modelo sueca y anterior chica Bond —*GoldenEye* (Martin Campbell, 1995)— potenciaría la subtrama romántica pero es que en la aproximación de Schrader, como apunta en su crítica Antonio José Navarro, el amor entre la doctora y el sacerdote era gélido y melancólico y “el cariño opaco, estático, que les une se manifiesta a través del dolor” (2005).

Hay más diferencias interesantes entre las dos doctoras Lesno. Scorupco-Lesno se revelará *femme fatale*; que se descubra al final que ella está, que ha estado desde el principio, poseída por el demonio —en vez del niño, Joseph (Remy Sweeney), al que se nos ha mostrado inequívocamente como poseído— resulta bastante coherente con esa tradición del cine comercial que no se preocupa por lo tramposos que puedan resultar sus giros de guión y que explota un determinado perfil de mujeres-modelo, rubias, altas y delgadas como agentes de la tentación. Por su parte, Bellar-Lesno no responde a ese perfil y en la historia de Schrader es el demonio el único que, en otro giro de guión mucho más violento, arroja dudas sobre la condición de víctima de la mujer durante el Holocausto. La tragedia que comparten Lesno y Merrin en *Dominion* no es la de ser víctimas del mal, sino la de haber sobrevivido a él en el lugar de otros. De hecho, cuando el demonio le ofrece a Merrin cambiar el pasado, lo que le está ofreciendo es una muerte “espectacular”: arrebatar al soldado nazi el arma y disparar, provocar un tiroteo del que ni él ni muchos otros escaparán.

Quizás el problema, el carácter finalmente fallido de su aproximación, se deba más al punto de partida que a otra cosa: no una popularísima saga sino el libro de Yoram Kaniuk, *El hombre perro*, le proporcionaría poco después al cineasta el material idóneo para explorar temas similares sobre el mal, la culpa y las secuelas del Holocausto: *Adam resucitado* narra la historia de Adam Stein (Jeff Goldblum), un artista judío, internado tras la guerra en un psiquiátrico, que sobrevivió al nazismo convirtiéndose en el payaso personal del comandante Klein (Willem Dafoe) y entreteniendo bajo sus órdenes a los judíos que se dirigían a las cámaras de gas.

Schrader no recurre a los sustos fáciles ni a la acción trepidante para representar su particular infierno, ni siquiera al característico y reconocible maquillaje de *El exorcista*. El distanciamiento es patente; ahora la posesión de Cheche (Billy Crawford), un joven tullido, implica la progresiva curación de su cuerpo y su transformación en un ser

andrógino de rasgos angélicos. Y mucho más terribles que cualquier susto imaginable son los actos de los hombres: la barbarie nazi, el asesinato de una muchacha turkana a manos de un oficial británico (la escena remite a la primera ejecución del prólogo), la matanza de un grupo de niños nativos perpetrada por otro miembro de su tribu, decidido a cortar de raíz el mal que se propaga por la región junto al cristianismo. Respecto a esa matanza, el discurso de Schrader difícilmente puede ser más amargo y menos proselitista: los niños habían acudido a la escuela del padre Francis porque temían que el Dios cristiano ordenase a los soldados británicos que les matase, como había pasado con la muchacha turkana. A diferencia de la versión estrenada en cines, “la película de Paul Schrader se revela como una obra reflexiva que, en efecto, impone al público una cierta disciplina, postergando la gratificación fácil” (Navarro, 2005).

El último plano de esta ecléctica y singular película de terror es un homenaje indisimulado (otro más en la filmografía del estadounidense) a *Centauros del desierto*. La cámara recoge desde el interior de la enfermería de la misión la figura del sacerdote alejándose en el exterior, envuelta en una nube de arena; su silueta se dibuja al fondo, enmarcada por el quicio de la puerta, del mismo modo que en el último plano del western de Ford veíamos adentrarse en el desierto a John Wayne-Ethan Edwards. Como señala Miguel Huerta Floriano (2008: 83), en consonancia con la crítica de Navarro, ese último plano de Schrader también remitiría al plano final de *Un condenado a muerte se ha escapado*, en el que la bruma envuelve al protagonista mientras huye definitivamente de la prisión.

Obra reflexiva y bressoniana, sí, pero para la que el *western* aporta un importante marco de referencia. A fin de cuentas, *Dominion* narra una lucha entre el bien y el mal que se libra en parajes fronterizos con veteranos de guerra que anhelan establecerse mientras los nativos del territorio se ven amenazados por la presencia de fuerzas militares cuyo armamento es más mortífero. Incluido el marco, no sorprende que los paseos del padre Merrin por la misión, desde la enfermería a la cantina, remitan estilísticamente a los paseos de *sheriffs* y pistoleros por las calles sin asfaltar y los soportales de madera de los pueblos del Oeste norteamericano.

Los más conocidos guiones de Paul Schrader contienen intentos de hacer compatibles la estasis de la obra de Bresson y la contundencia del duelo de la imaginación del *western*. Más concretamente, en el último acto de no pocas de sus

películas, Schrader asocia una imagen trascendental —el plano congelado del rostro de LeTour junto a la mano de Ann en *Posibilidad de escape*— a un estallido de violencia catártica en el que uno se enfrenta a muchos —LeTour disparando contra tres hombres en una habitación de hotel. En *Dominion*, a la imagen trascendental le precedía la otra imagen con la que el diablo tentaba a Merrin, su solitaria insurrección contra un escuadrón nazi, su sacrificio soñado. Este uno contra muchos, este combate desigual, también tiene un referente inequívoco dentro del propio *western*: *Grupo salvaje*.

Pike Bishop (William Holden) y sus hombres —una banda de forajidos perseguidos por el ejército y por cazarrecompensas— enfilan armados una calle de un pueblo mexicano en dirección a la plaza. Están resueltos a enfrentarse al caudillo que gobierna esas tierras, Mapache (Emilio Fernández), quien tiene retenido a Ángel (Jaime Sánchez), el miembro más joven e idealista del grupo. El simple “vamos” de Pike obtiene por respuesta un todavía más simple “¿por qué no?” de su leal escudero Dutch (Ernest Borgnine) y de los mezquinos hermanos Gorch (Warren Oates y Ben Johnson). Cada uno ha pasado las últimas horas a su manera —mientras el jefe se compadecía de una prostituta y de su bebé, los hermanos estafaban a otra y Dutch, solitario, afilaba su navaja— pero ahora, repentinamente, parecen tomar conciencia de que ninguno saldrá vivo de allí. Cuatro pistoleros, que ni siquiera se llevan bien entre ellos, se enfrentan a un ejército por un chico al que tampoco tienen demasiado afecto. No hay épica en la película de Peckinpah sino desesperanza y amargura —quien dirige a los cazarrecompensas es Deke Thornton (Robert Ryan), el que había sido durante años el mejor amigo y compañero de Pike— hasta que en ese final, de un modo misterioso, esos cuatro pistoleros deciden morir matando. Visualmente, la secuencia del brutal tiroteo es marca del estilo de Peckinpah: el montaje crea una coreografía, alternando la cámara lenta con la velocidad normal, de cuerpos heridos, cayendo, convulsionados por los disparos de bala y los golpes.

Como en *Grupo salvaje*, el bien se observa desde la posibilidad del mal y allí donde lo santo y lo violento se confunden. Son éstas imágenes del fin que nos muestran, parafraseando a la doctora Lesno, “a Dios desde el infierno”. No solo Merrin, otros protagonistas dirigen sus pasos hacia ese estallido de violencia catártica, revisión más o menos consciente del juicio final: en *Taxi driver*, en *El ex-presos de Corea* (*Rolling Thunder*, John Flynn, 1977), en *American Gigolo* y en *Posibilidad de escape* el

personaje principal, con ansías de redención, provoca un tiroteo y dispone una matanza. Películas de Ferrara como *Ángel de venganza*, *The Addiction*, *El funeral* e incluso *Teniente corrupto* se ajustarían a ese patrón inspirado en Peckinpah aunque por caminos más sinuosos. Sobrevivan o no los personajes —y se rediman o no, pues como ha quedado suficientemente claro, en este cine sobrevivir y redimirse tienen poco que ver — la muerte se presenta para todos ellos como una liberación, como un alivio de la culpa y el dolor. Como se descubrirá el apocalipsis para Justine, Claire, Cisco y Skye en *Melancolía* y *4:44 Last Day on Earth*.

Por otra parte, tampoco habría que desdeñar el modo en que el más convencional de los finales de supervivencia puede impregnarse de un sentido religioso en los proyectos de encargo de un director como Martin Scorsese. Las imágenes del fin en *El cabo del miedo* adquieren un tono bíblico-apocalíptico. Max Cady (Robert De Niro), un hombre condenado por haber violado y matado a varias mujeres, sabe que su abogado, Sam Bowden (Nick Nolte), ocultó pruebas que le hubieran exonerado y, al salir de la cárcel, decide vengarse de él. El personaje de Cady es un pastiche posmoderno, un psicópata aparentemente invencible que cita a Nietzsche y cuyo cuerpo está cubierto de tatuajes con referencias bíblicas, una “increíble encarnación del mal [...] pero también de una especie de justicia divina” (Tavernier y Coursodon, 2010b: 1018-1019); en el clímax final, en el paraje que da título al filme, ese ángel vengador acompañado de lluvia y fuego (durante el desenlace tiene lugar una gran tormenta) lleva al límite la resistencia de Bowden y de su familia. Según Scorsese, el tono religioso no fue tan conscientemente buscado como podría parecer a primera vista:

“el viaje de los personajes ha de culminar en un estallido de violencia para que salgan de él redimidos. Incluso Max acaba redimido, en cierto sentido, porque, al ayudarlos, ha hecho lo que debía. Está claro que no nos propusimos hacer una película religiosa, pero tal vez nos saliera así, debido a mi influencia sobre el guión y los actores. De hecho, tardé algún tiempo en comprender qué significado tenía la sangre en las manos de Nick Nolte; tiene sus manos ensangrentadas, con la culpabilidad y la sensación de haber cometido un acto terrible, y luego la sangre desaparece. Hay una especie de perdón y de redención” (Thompson y Christie, 1999: 234).

4.1.2. Los mensajeros del fin

Más compleja que la de Cady es la figura del padre Merrin, que se erige al mismo tiempo como la de un guerrero o combatiente arrastrado por la violencia —Ethan Edwards en *Centauros del desierto*— y como la de un hombre de fe asolado por la culpa y a la espera de la gracia divina —Fontaine en *Un condenado a muerte se ha escapado* y el sacerdote de *Diario de un cura rural*. Del mismo modo, las figuras de los justicieros se tornan ambiguas, aún en diferentes grados, en este cine. Como si el arcángel Miguel comenzase a dudar de su misión o, más bien, como si el creyente comenzase a dudar de la misión del arcángel Miguel. Mensajeros del final, asesinos de Dios, sombrías representaciones del arcángel son Travis Bickle en *Taxi driver*, Thana en *Ángel de venganza*, Pazzo en *Ciudad del crimen*, Frank White en *El rey de Nueva York*, Grace en *Dogville*, Martin en *Los señores del acero* y el más mesiánico Robocop en la película homónima.

La historia del policía Alex Murphy (Peter Weller), muerto en acto de servicio y resucitado con un nuevo cuerpo para imponer la ley y el orden, puede ser leída en clave irónica —de hecho, así lo hace el propio Verhoeven al referirse a Robocop como a “su” Jesús (Verhoeven, 2011)— como una parusía, o segunda venida de Cristo, en un entorno futurista, cibernético y norteamericano (esto es, de decadencia social, tecnología avanzada y fascinación por las armas). Entre los guiños y paralelismos que traza Verhoeven podemos citar el asesinato de Murphy, que evoca la crucifixión, el momento en el que Robocop emerge de las llamas tras la explosión de una gasolinera (*Shell*) bajo el rótulo de “infierno” (*hell*) y otros dos momentos hacia el final de la película, uno en el que parece caminar sobre las aguas y otro en el que uno de los villanos atraviesa su costado con una lanza.

Pero quedémonos ahora con que en el llamado cine posmoderno, y en especial en el cine comercial norteamericano, los justicieros se representan habitualmente de dos formas opuestas, como figuras vengadoras positivas y como figuras vengadoras negativas (nótese bien que a este tipo de justicieros les suele mover la venganza y no la justicia). Las positivas protagonizan la ficción como héroes que combaten el mal en un escenario apocalíptico. Por lo general, estos héroes son hombres sin nombre y sin familia que aparecen súbitamente en un lugar cuya población está oprimida por algún

cacique o grupo criminal. El predicador (Clint Eastwood) de *El jinete pálido* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985) y John Smith (Bruce Willis) en *El último hombre* (*Last Man Standing*, Walter Hill, 1996) ilustran bien cómo en el *western* y en el cine de gánsters de la posmodernidad se ha aprovechado a fondo la imaginería cristiana apocalíptica en narraciones que beben directamente de películas como *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953) y *Yojimbo* (*Yôjinbô*, Akira Kurosawa, 1961) —y del remake no autorizado de esta última, *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964).

En los terrenos más amplios del *thriller*, de la acción y de la ciencia-ficción la figura del salvador y del superhéroe se ha construido dentro de un marco religioso más o menos explícito en el que el personaje que ha de proteger la comunidad tampoco encuentra su sitio en ella: *Terminator 2: el juicio final* (*Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991), *Sin escape* (*Nowhere to Run*, Robert Harmon, 1993), *Los elegidos* (*The Boondock Saints*, Troy Duffy, 1999), *Constantine* (Francis Lawrence, 2005), *V de Vendetta* (*V For Vendetta*, James McTeigue, 2006), *Legión* (*Legion*, Scott Stewart, 2010), *Dredd* (Pete Travis, 2012), *El hombre de acero*, etc.

El estudio específico del cine de acción de Rikke Schubart es ilustrativo al respecto. Lo que esta autora propone es que durante las décadas de los ochenta y los noventa el concepto de masculinidad cambió en el cine de acción al desviar la atención del tema cristológico de la “pasión” (*passion*) —del sacrificio y el martirio, del sufrimiento del cuerpo del héroe— al tema de la “aceleración” (*acceleration*) —la espectacularidad e invulnerabilidad del cuerpo del héroe— ambos definitorios del género. La “pasión” es, según ella, el corazón mítico-simbólico del cine de acción, lo que da consistencia a su estructura narrativa:

“It is no coincidence that Rambo is “the chosen one”, that Dirty Harry is beaten and shot at the foot of an enormous cross, or that the hero is crucified in *Conan the Barbarian* (1982) and *Cyborg* (1989). The action film establishes its hero as a suffering Christ who rises from the dead as an almighty avenger”⁴⁰⁷ (2001: 193).

⁴⁰⁷ “No es casualidad que Rambo sea el “elegido”, que Harry el sucio sea golpeado y disparado a los pies de una enorme cruz, o que el héroe sea crucificado en *Conan el bárbaro* (1982) y en *Cyborg* (1989). La película de acción presenta a su héroe como un Cristo sufriente que se levanta de entre los muertos como un vengador todopoderoso”.

A las figuras vengadoras negativas, por el contrario, se les reserva el espacio del antagonista de la ficción y sirven como agentes del caos. Estos villanos también suelen ser hombres sin nombre (o con seudónimo) y sin familia, y en no pocas ocasiones dicen de sí mismos ser enviados de Dios, pero esta vez lo son para expiar las culpas de una determinada comunidad matando a algunos de sus miembros. La misma religión que se utiliza para legitimar la violencia de unos héroes, se utiliza para explicar los actos violentos de asesinos en serie: Charlie Reece (Alex McArthur) en *Desbocado* (*Rampage*, William Friedkin, 1987), John Doe (Kevin Spacey) en *Seven* (David Fincher, 1995) o Gerald Demus (Robert Joy) en *Resurrección* (*Resurrection*, Russell Mulcahy, 1999) son algunos de esos “asesinos de Dios”, a cual más macabro y a partir de los cuales series de televisión como *CSI* (Anthony E. Zuiker, 2000) o *Mentes criminales* (*Criminal Minds*, Jeff Davis, 2005) han creado una cantera —Reece bebe ritualmente la sangre de sus víctimas, Doe reproduce en sus crímenes los siete pecados capitales del cristianismo y Demus pretende reconstruir el cuerpo de Cristo a partir de los miembros de sus víctimas.

Además de a psicópatas, el cine posmoderno recurre con frecuencia a sectas y sociedades secretas para mostrar la otra cara de esa relación entre lo santo y lo violento: la saga francesa formada por *Los ríos de color púrpura* (*Les Rivières Pourpres*, Mathieu Kassovitz, 2000) y *Los ríos de color púrpura 2: los ángeles del apocalipsis* (*Les Rivières pourpres 2: les anges de l'apocalypse*, Olivier Dahan, 2004) y la adaptación estadounidense de los *best-sellers* de Dan Brown, *El código Da Vinci* (*The Da Vinci Code*, Ron Howard, 2006) y *Ángeles y demonios* (*Angels & Demons*, Ron Howard, 2009) integran una visión tétrica de la religión en convencionales y comerciales historias de crímenes, si bien en películas aparentemente tan dispares como *Carrie* (Brian de Palma, 1976) y *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009) se observa el interés que como villanos (ya sean como individuos solitarios o como integrantes de una comunidad) despiertan los fanáticos religiosos.

Mientras que en la superficie de estos filmes se percibe una actitud cuanto menos de recelo o de sospecha hacia (el poder de) instituciones religiosas como la Iglesia católica, al fondo late, no obstante, el mismo sentimiento que revestía la aventura de los salvadores solitarios. Violencia en nombre de Dios que deviene espectáculo. En realidad, el cine de posesiones, exorcismos y niños diabólicos —tal como se codificó en

los años setenta, con *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976) y sus secuelas e imitaciones— participa de esa fascinación por una “santa” violencia; *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999) es una película significativa al respecto pues en ella, “una especie de remake posmoderno de *El exorcista*” (Sala, 2007: 440), no es un demonio el que posee a una joven sino un santo por canonizar.

Más allá de polémicas interesadas, ninguna de estas aproximaciones tendría porqué ser especialmente desafiante, provocativa o hiriente para el público creyente. Ni el uso cinematográfico de la religión para legitimar una “buena” violencia ni su uso para caracterizar al psicópata de turno deberían provocar escarnio entre esa mayoría de creyentes que tiene claro que su credo proclama un mensaje pacifista y que sólo son responsables de la violencia religiosa los fundamentalistas que la perpetran (como veíamos en la Parte II) —de hecho, prácticamente todas las películas citadas parecen suscribir en algún momento dicha idea, cuidándose siempre de incluir personajes religiosos positivos y conciliadores⁴⁰⁸.

En cualquier caso, la iconografía cristiana es una gran fuente de inspiración incluso a la hora de representar brutales crímenes en los que el asesino no invoca misterio alguno ni alude a una supuesta misión divina; pensemos en la escena de *El silencio de los corderos* en la que Hannibal Lecter devora a los guardias que le llevaban comida⁴⁰⁹, escena que Jesús González Requena describe como una “misa negra oficiada por un sacerdote radiantemente blanco” (2007: 343) pero de carácter laico y en la que, como indica dicho autor, la alta cultura (el escenario es el Museo Carnegie de Historia Natural de Pittsburgh) ocupa el lugar que en la liturgia correspondería a los motivos religiosos.

⁴⁰⁸ El caso de *Escalofrío* (*Frailty*, Bill Paxton, 2001) es, en este sentido, excepcional. La familia Meiks — un padre y sus hijos— dice haber recibido de Dios la misión, a las puertas del fin del mundo, de matar a algunas personas que han cometido atroces crímenes. El padre (Bill Paxton) aparece ante los ojos del espectador como un peligroso fanático, como el psicópata de un *thriller* y no como el cura “salvador” en una cinta de exorcismos, pero al final del film se nos muestra que las visiones que tiene su hijo Fenton (Matthew McConaughey) son ciertas —es decir, se nos revela que tanto él como su padre “realmente” cumplen una misión de Dios. Algunos críticos como Juan Orellana se refieren a un “enloquecido planteamiento” (Orellana, 2007: 125); sin embargo, preguntémonos qué es más terrorífico, si la existencia de fanáticos religiosos o la posibilidad de que los fanáticos religiosos tengan razón, y comprenderemos la verdadera audacia e inteligencia de la película de Paxton.

⁴⁰⁹ Tal como sucedía en *Desbocado*, el acto caníbal se puede vincular con facilidad a la ceremonia de la eucaristía, en la que los fieles comen el cuerpo de Cristo y beben su sangre. Lo cierto es que el rito cristiano tiene ecos en otros rituales paganos y películas como *Perdita Durango* (Álex de la Iglesia, 1997) y *Ravenous* (Antonia Bird, 1999) se refieren explícitamente a ello.

Entre unos —Robocop— y otros —Pazzo— personajes como Travis Bickle, Frank White, Thana y Reno afirman su singularidad y discuten su inclusión en cualquiera de los dos grupos: los antagonistas se convierten en protagonistas y la narración cinematográfica apela a nuestra empatía para con ellos. Pero Paul Schrader, en referencia a Travis, ya advertía que no es lo mismo comprender que tolerar (Thompson, 1976: 14); no se trata de legitimarlos o justificarlos en sus actos, como se haría con los héroes mesiánicos sino, más bien, de provocar la afección en el espectador: tanto la atracción y el apego como el dolor y el remordimiento. En la posibilidad de compartir una perspectiva, una mirada, con esos personajes —esto es, en su humanidad, en lo más material de su humanidad— el espectador puede reconocerse a sí mismo en ellos, por muy distantes que sean sus circunstancias.

A su vez, la historia de Grace podría interpretarse como una inversión de *Raíces profundas*: si antes era un hombre el que llegaba a un pueblo desolado y los vecinos suplicaban su ayuda, ahora es una mujer la que llega a un pueblo fantasma (literalmente fantasma, invisible) en el que nadie necesita ayuda; si antes el extraño debía liberar a la comunidad de su opresor, ahora es la presencia de la extraña la que proporciona una víctima que oprimir antes de que, como ángel exterminador, ejecute una venganza. Para Jordi Balló y Xavier Pérez, “la historia que *Shane* contaba no era tanto la de una *revolución* contra la injusticia como la de una *revelación* de la idea misma de justicia” (2012: 62); digamos entonces que la historia de *Dogville* es un siniestro comentario a esa idea de justicia que la épica cinematográfica norteamericana elaboró apoyándose en la inocente mirada de un niño —en el mismo párrafo citado, Balló y Pérez también definían la película de Stevens como “la visualización en clave lírica de una educación sentimental”— y por tanto no ha de sorprender que Trier corrompa concienzudamente la mirada infantil: si antes el forastero era mitificado por un niño, ahora la forastera es extorsionada y vejada por críos con la misma (o quizás mayor) crueldad que los adultos.

En *Los señores del acero*, Verhoeven deconstruye la imagen épica del cine de aventuras clásico —la Edad Media no es un espacio de nobles caballeros, sino de mugre, peste y muerte— y en vez de presentar a su protagonista como una heroica y amable figura mesiánica, lo que hace es algo más retorcido: sin dejar de mostrar una cierta simpatía por él, le convierte en un asesino y violador sin escrúpulos, líder de una

banda de mercenarios que utiliza conscientemente el discurso religioso para mantener unido a su grupo y con el que la imaginería cristiana de ángeles y santos parece confabularse. A lo largo de un relato que también recuerda a *Grupo salvaje* —el grupo de mercenarios es perseguido por otro antiguo miembro— Verhoeven crea imágenes paródicas a partir de lo religioso, como en *El cuarto hombre* y en *RoboCop*. Imágenes que, además de enfatizar la crítica a la religión presente en la filmografía del cineasta, acaban por cubrir de ambigüedad la narración: la realidad es débil y fácil de manipular, no existe la mirada inocente ni la visión transparente de los hechos; violencia es lo único que podemos esperar.

Los mensajeros del fin, ejerzan o no en sentido estricto la función de narradores, traen la confusión al relato y, en muchas ocasiones, lo que descubren las imágenes del fin es el carácter ambiguo y ambivalente de lo mostrado antes. Pensemos en los protagonistas del cine de Scorsese. La desordenada vida mental de Jake La Motta desordena la estructura a base de *flashbacks* de *Toro salvaje*; las adicciones de Henry Hill enfatizan el barroco estilo visual de *Uno de los nuestros* durante el último tercio de la película, cuando el personaje pierde definitivamente el control de los acontecimientos (algo similar sucede con Jordan Belfort en *El lobo de Wall Street*); la psicosis de Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio) altera de modo efectista la imagen subrayando su condición ilusoria, producto de una mente perturbada, en *Shutter Island* —el aceleramiento y la distorsión de imágenes, la omnipresente banda sonora, con música obsesiva y estridente como el cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 3* de Krzysztof Penderecki, “passacaglia - allegro moderato”, con el que comienza y termina el viaje del protagonista, etc.

Del mismo modo se pueden pensar los protagonistas del cine de Ferrara como mensajeros del fin. En *Blackout*, los vacíos de Matty (Matthew Modine) propiciados por su adicción al alcohol y las drogas saturan una narración cinematográfica en la que sólo el material artificial —los insertos videográficos de la película experimental de Mickey Wayne (Dennis Hopper)— podrá explicar, en parte, la realidad ausente (el crimen, el asesinato, cometido). El espacio de la representación se confunde con el espacio de la metarrepresentación en *Juego peligroso* y en *New Rose Hotel*, dando lugar a extraños juegos de espejos mediante los que se cuestiona la misma moralidad del cine y de la actuación —en la primera es un director, Eddie Israel (Harvey Keitel), el que durante el

proceso creativo arriesga su biografía y lleva al límite a sus actores a sus actores, Sarah Jennings (Madonna) y James Russo (Francis Burns), mientras que en la segunda son dos espías y una *femme fatale*, Fox (Christopher Walken), X (Willem Dafoe) y Sandii (Asia Argento) en un entorno de irrealidad *ciberpunk*, los creadores de un relato que “abunda sobre la prostitución y la frontera invisible entre el ángel y el demonio” (Font, 2012: 268-269). Y a estas tres películas sobre la actuación como ventana al abismo que descubre la inestabilidad de lo real cabría añadir *Mary*, con la nada desdeñable diferencia de que esta vez mirar al abismo supone para la actriz Marie Palesi (Juliette Binoche) y el periodista Ted Younger (Forest Whitaker) su apertura a lo numinoso.

Sin embargo, si hay algún personaje, otro mensajero del fin, que haya revelado con su odisea la inestabilidad de lo real este vuelve a ser, tras Gerard en *El cuarto hombre*, un personaje de Paul Verhoeven. A finales del siglo XXI, una compañía llamada *Rekall* ofrece a sus clientes la posibilidad de disfrutar de vacaciones virtuales implantándoles falsos recuerdos. Douglas Quaid (Arnold Schwarzenegger) se somete a una de estas operaciones, pidiendo “viajar” a Marte como si fuera un espía. Sin embargo, algo falla en el transcurso de la operación: Quaid ya había estado en Marte, ya era un agente secreto y ya le habían implantado falsos recuerdos. El protagonista se ve envuelto entonces en una trama de acción y espionaje que le lleva a Marte a luchar del lado de un grupo de rebeldes mutantes por la liberación de la colonia marciana de las manos del cruel Vilos Coahaagen (Ronny Cox). *Desafío total*, adaptación de una historia de Philip K. Dick, es, en buena medida, la deconstrucción de otro (sub)género al que ya hemos atendido, el *peplum*, pasado por el tamiz de la ciencia-ficción. La filiación fue observada, que no demasiado celebrada, por críticos como José María Latorre:

“El esquema de la película no puede ser más tradicional puesto que es exactamente el mismo de tantas clásicas películas de aventuras (el héroe, aquí superhéroe, que ayuda a la liberación de un grupo de oprimidos), e incluso es una réplica exacta de muchos «peplums», o películas «de romanos», que proliferaron a finales de los años cincuenta y en los primeros años sesenta” (en Fernández Valentí, 2001: 239).

La repetición de un esquema “clásico” de la aventura o el parentesco entre Schwarzenegger y los musculosos actores del *peplum* —Steve Reeves, Gordon Scott, Kirk Morris, etc.— no debería hacer olvidar la verdadera audacia de la película. Quaid

descubre que fue Hauser, un agente de Cohageen que traicionó a Cohageen y que se unió a la causa de los rebeldes a través de una serie de mensajes que Hauser dejó grabados antes de que le borrarán la memoria; sin embargo, estos descubrimientos resultan ser parte de un plan trazado por Hauser, que nunca llegó a traicionar a Cohageen sino que decidió emplear su propio cuerpo, Quaid, como cebo para los rebeldes.

El héroe es, al mismo tiempo, el villano. Nada queda de lo que fiarse ya; al final de la película, cuando Quaid vence a Cohageen (y a Hauser) y libera al grupo de oprimidos, el espectador es el que tiene que decidir, ante un significativo fundido a blanco, si el final feliz es real o si ha sido el final del sueño. Lo que hemos visto es, de hecho, lo que ofrecía la compañía *Rekall* al comienzo del filme, unas vacaciones virtuales como un espía en Marte; según Verhoeven, “la meta de “Total Recall” era la de dejar al público elegir. Quaid puede ser un espía de Cohageen o él mismo. Las dos soluciones tienen sentido” (en Fernández Valentí, 2001: 244).

Los finales ambivalentes se repiten particularmente en las obras de Paul Schrader y Lars von Trier en relación a lo santo. *Rompiendo las olas* narra la historia de Bess (Emily Watson), una joven devota de un pueblo del norte de Escocia que confía en que Dios salvará la vida a su marido, Jan (Stellan Skarsgård), tras sufrir un accidente que le deja parapléjico y a las puertas de la muerte. “So far this is melodrama; then it goes mad”⁴¹⁰ (Maslin, 1996).

En lo que Bess confía es que su sacrificio complacerá y sanará a su marido pero su sacrificio es el de convertirse en una esclava sexual; y, efectivamente, a medida que Bess entrega su cuerpo a otros hombres, Dios responde a sus plegarias y la salud de Jan mejora. Al final, la protagonista, esta santa posmoderna⁴¹¹, muere a manos de unos sádicos y Jan se recobra completamente, recuperando la movilidad. En el último plano, tras haber arrojado al mar el cuerpo sin vida de la mujer, el hombre mira al cielo y unas campanas tañen suspendidas en el aire. En este filme, como en otros del danés, “it is

⁴¹⁰ “Hasta aquí esto es un melodrama, entonces se vuelve loco”.

⁴¹¹ Así definió un crítico *Rompiendo las olas*: “A haunting passion play about the relationship of a postmodern saint with her husband and her God” (Wechsler, 1997).

impossible to know the difference between faith and delusion, between holiness and madness”⁴¹² (Stout, 2003: 221).

Algunos críticos interpretan la historia en su literalidad y se quedan con el mensaje de esperanza y fe: “A hundred and fifty-six minutes of harsh and ugly realism, one minute of magic and we all know what has happened. God has found another saint”⁴¹³ (Bergesen y Greeley, 2009: 155). Otros se quedan con las paradojas: “I find it simultaneously shameless, boldly original, contrived, highly affecting, transparent, cynical, hopeful, ironic, sincere, ugly, beautiful, and down-right baffling”⁴¹⁴ (Rosenbaum, 2004: 95). Quizás haya más cinismo en el discurso, al modo del Buñuel de *Nazarín* y *Viridiana* y en una línea similar a la alternativa que plantea el final de *Desafío total*: “Real ‘goodness’ is incompatible with reality”⁴¹⁵ (Badley, 2011: 85).

Parodia posmoderna o cine religioso, provocación o búsqueda trascendental, la obra de Lars von Trier desconcierta porque al final deja en manos del espectador la cuestión del sentido. Éste tiene que elegir lo que el director no ha querido elegir por él: ¿con qué se queda, con la ironía o con la fe, con la locura o con la santidad? Por su parte, los finales más “religiosos” de la obra de Paul Schrader exigen al espectador un cierto tipo de compromiso con lo santo, al modo de Bresson. Richard Combs justifica la pertinencia de sus “ambivalentes”:

“Una de las razones por las que el final puede ser ambivalente es porque la trascendencia o la redención pueden siempre contemplarse como cosas inestables, en las que hay mucho que ganar o perder. [...] El planteamiento moral de *Hardcore* y la indeterminada liberación de Travis Bickle son también decididos por los espectadores; ambas escenas finales deben interpretarse ya en el exterior del cine” (en Losilla y Hurtado, 1995: 73).

⁴¹² “En este filme es imposible saber la diferencia entre la fe y el delirio, entre la santidad y la locura”.

⁴¹³ “Ciento cincuenta y seis minutos de crudo y feo realismo, un minuto de magia y todos sabemos lo que ha sucedido. Dios ha encontrado otra santa”.

⁴¹⁴ “La encuentro, a la vez, descarada, audazmente original, artificial, sumamente conmovedora, cínica, esperanzadora, sincera, fea, hermosa y absolutamente desconcertante”.

⁴¹⁵ “La bondad verdadera es incompatible con la realidad”.

4.2. La escatología y el fin del hombre

En *Al límite*, Frank Pierce suplica a su jefe que le despida y éste le contesta con un poco convincente “mañana te despido, te lo prometo”. Intuimos que no es la primera vez que ambos tienen esa conversación, y también intuimos que su jefe miente, pero es la réplica del angustiado conductor de ambulancias la que redondea un diálogo soberbio: “¿Y si no hay mañana?”. En la película más sarcástica e irónica del dúo formado por Martin Scorsese y Paul Schrader (y sus anteriores colaboraciones, especialmente *Taxi driver* y *La última tentación de Cristo*, no están exentas de un ácido sentido del humor), el protagonista es otro personaje marcado por la visión y por la espera del final. El barrio de Hell’s Kitchen, con sus trifulcas callejeras, sus yonquis, sus prostitutas embarazadas, sus bebés muertos y sus fantasmas es un escenario apocalíptico en el que un hombre aspira a recibir la gracia de Dios, a recuperar su favor, antes de que sea demasiado tarde. El paramédico es incapaz de descansar porque todos aquellos a los que debería salvar fallecen en sus manos.

La línea que separa lo apocalíptico de lo escatológico es muy fina en películas como *Al límite*, que hacen de la hipervisibilidad de la muerte un *leitmotiv*. Llama la atención, igualmente, que dos de las últimas películas de Ferrara se centren en narrar el último día de la vida de un hombre: Willem Dafoe interpreta tanto al imaginario Cisco como al “real” Pasolini, artistas cuya suerte ya está echada al comienzo del relato. En este epígrafe exploraremos esa inclinación a representar la muerte, la tendencia a reflejar la degradación de los cuerpos, la fijación por la carne y la sangre, al tiempo que seguiremos trazando los perfiles de esos personajes a los que la cercanía con la muerte define. Pierce, Jake Van Dorn (*Hardcore*), Julian (*American Gigolo*), John LeTour (*Posibilidad de escape*), Wade Whitehouse (*Aflicción*), Lankester Merrin (*Dominion*), Travis Bickle (*Taxi driver*), Jake LaMotta (*Toro salvaje*), Frank White (*El rey de Nueva York*), el teniente (*Teniente corrupto*), Matty (*The Blackout*), Ray (*El funeral*), Gerard (*El cuarto hombre*), Martin (*Los señores del acero*), Nick Curran (*Instinto básico*), Selma (*Bailar en la oscuridad*) y Bess (*Rompiendo las olas*), entre otros, son personajes desplazados de la sociedad, a los que la muerte acecha y a los que, en no pocas ocasiones, la muerte libera. Son hombres y (en la filmografía de Lars von Trier) mujeres, a los que es fácil reconocer desde la crítica cinematográfica como figuras

caídas en desgracia. Roberto Alcover Oti (2014), por ejemplo, comienza su crítica de *El lobo de Wall Street* haciendo hincapié en la fascinación que sobre Scorsese han ejercido durante toda su trayectoria los “antihéroes populares, figuras caídas en desgracia, personalidades depositarias de nuestras debilidades y miserias y sobre las que podríamos proyectar todo aquello que rechazamos”.

En el lenguaje común de la crítica se alude al carácter maldito de los personajes, personajes cuyo destino parece, como en las tragedias griegas, sellado de antemano. En el cine, caído en desgracia es aquel que como Paul en *After Hours* llega a un mundo extraño en el que no es capaz de ejercer ningún control sobre los acontecimientos; a las películas de *yuppies* en apuros citadas en el capítulo anterior cabría ahora añadir los neo-noir kafkianos como *Red Rock West* (John Dahl, 1992) y *Giro al infierno* (*U-Turn*, Oliver Stone, 1997). Caído en desgracia también es aquel al que su biografía y sus adicciones le impiden conseguir lo que quiere —en otros términos, lo que es él le imposibilita llegar a ser o tener aquello que anhela; en *Juego de lágrimas* (*The Crying Game*, Neil Jordan, 1992) y en *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) hay una referencia explícita a la fábula del escorpión y la rana. En el cine, la mafia y el *thriller*, y el alcohol y el drama, son elementos que combinan bien con este fatalismo imbuido de romanticismo —*Atrapado por su pasado* (*Carlito's Way*, Brian De Palma, 1993) y *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis, 1995). Un *fatum* trágico también define a personajes como Selma (Björk) en *Bailar en la oscuridad* y Dave Boyle (Tim Robbins) en *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003), representados como corderos que van al matadero. Más que actuar, estos personajes sufren.

Si no en la muerte, el protagonista de varias de las películas que estamos analizando encuentra la liberación encerrado en prisión; esto ocurre específicamente en el cine de Schrader, cuando éste “impone” a varios de sus personajes el final de *Pickpocket*. “Qué extraño camino he tenido que recorrer para llegar hasta ti”, le decía Michel, el carterista encerrado en prisión, a Jeanne. En *The Walker* la cita —ensayada primero en *American Gigolo*⁴¹⁶ y después en *Posibilidad de escape*— es reinterpretada en dos partes. En primer lugar, su visita le informa a Carter Page III (Woody Harrelson) de que será

⁴¹⁶ Un cristal y no unas rejas separa el rostro de Julian de las manos de su visita, Michelle; “Me ha llevado tanto tiempo llegar hasta ti”, susurraba él. No obstante, años después el director ha llegado a considerar en alguna entrevista el final de *American Gigolo* como un final fallido, forzado —“hice algo estúpido al injertarle el final de *Pickpocket*” (Gross, 2013: 76).

liberado. Es un par de minutos después cuando transcurre la escena final con una mujer en la que se alude directamente al ámbito religioso; “Es extraño cómo ha salido todo”, responde Lynn (Kristin Scott Thomas) a la divagación de Carter: “La propia vida es un misterio”. No obstante, aquí ambos personajes se están separando: ella no es su amada, sino una de sus clientes, y él ya ha comenzado a pensar en su nueva vida junto a su novio, lejos del ambiente elitista en el que, como acompañante de mujeres ricas y poderosas, se movía. Pero, de nuevo, el reconocimiento del amor y la aceptación de la gracia tras la conciencia del mal.

4.2.1. El rostro atormentado

“Pues bien sé yo que nada bueno habita en mí, es decir, en mi carne; en efecto, querer el bien lo tengo a mi alcance, mas no el realizarlo, puesto que no hago el bien que quiero, sino que obro el mal que no quiero” (Rom 7, 18-19). La confesión de San Pablo, su conciencia de estar viviendo en el pecado, se ajusta bien a lo que estos personajes sufren. Es un sufrimiento característicamente cristiano, explica Miguel García-Baró, el que se deriva de la negación parcial del bien perfecto y de la persistencia en la contradicción que entraña saber de él y no vivir de acuerdo a él; y sin embargo, cuando “hay conciencia de esta contradicción dolorosa y vergonzosa, hay también remordimiento y, por tanto, queda el camino abierto hacia el pedir perdón” (García-Baró, 2012: 29).

Visto desde una óptica cristiana, los “solitarios” de Schrader y de Ferrara (y, en menor medida, de Scorsese, Trier y Verhoeven) conocen la desesperación pero no están más allá de ella: su pecado, siguiendo la explicación de García-Baró, no está en la negación real y absoluta de Dios, pues no viven en la calma de la verdadera desesperación sino que se sitúan a las puertas de la angustia o del sentimiento trágico. Desesperación es un término del que solemos abusar y no debería emplearse tanto para definir un estado de aflicción o de incertidumbre como un estado apático en el que nada se espera y en el que nada se reconoce como bueno, en el que no se despierta la emoción porque nada vale la pena —García-Baró habla de una “seguridad idiota”. En realidad, “cuando la desesperación empieza a doler, su remedio empieza a estar al alcance” (García-Baró, 2012: 31).

A estos personajes les conocemos en el mal y en el dolor. Pocos se encuentran en esa desesperación auténtica; tal vez Christine y Catherine Tramell en *El cuarto hombre* e *Instinto básico*, máscaras diabólicas a los ojos de los protagonistas masculinos, y Justine en *Melancolía* —de ahí que el desastre sea milagroso, pues saca a la joven de la desesperación, de esa negación absoluta del bien perfecto. La fijación por la maldad, por los distintos estadios del mal, es una de las notas distintivas del cine posmoderno. Jesús González Requena llega a definir el relato post-clásico (propio de la posmodernidad) como una inversión siniestra del relato clásico; el héroe se convierte en psicópata, el Destinador deja de ser la representación de la Ley para constituirse como figura destructiva y aniquiladora:

“Los intensos dispositivos de suspense, lejos de conducir, como sucediera en el relato clásico, a una catarsis en la que los valores que fundamentan el relato alcanzan su plena manifestación emocional cuando son encarnados en el acto del héroe, se focalizan ahora en torno a un trayecto, por lo general indagatorio, que conduce al espectador a la experiencia del desmoronamiento mismo del sentido. Una y otra vez, la sospecha se confirma: caen una y otra vez los últimos velos, una y otra vez se descubre que tras la mascarada no late otra verdad que la del horror” (González Requena, 2006: 582).

El relato post-clásico abandona el ideal de ejemplaridad encarnado por un héroe que deja tras de sí una estela de perfección; el héroe deja de ser héroe para descubrir la experiencia de la maldad a un espectador dispuesto a creer en ella más que en inmaculadas estampas del bien. Dos populares cintas de principios de los noventa dirigidas por Scorsese y por Verhoeven pueden aportarnos claves acerca de este mal que deviene espectáculo posmoderno: *El cabo del miedo* (1991) e *Instinto básico* (1992) fueron en su momento los mayores éxitos de taquilla que consiguieron estos dos directores —la primera recaudó más de 180 millones de dólares en todo el mundo, la segunda casi el doble. Los dos guiones llevaban tiempo pasando de unas manos a otras en Hollywood, pero tanto Verhoeven como Scorsese supieron aportar su sello personal al producto. Ambos filmes comparten un estilo recargado y desarrollan temas tratados por la generación anterior —*El cabo del miedo* es un *remake* de *El cabo del terror* (*Cape Fear*, J. Lee Thompson, 1962) e *Instinto básico* no deja de ser un hitchcockiano *thriller* de suspense— y ambos cuentan con escenas que ya forman parte del imaginario

colectivo y que todavía hoy son parodiadas. Una simple línea de diálogo en un callejón oscuro (“abogado, abogado, ¿estás ahí?”) o un concluyente cruce de piernas en un interrogatorio sirvieron para que los dos antagonistas, Max Cady y Catherine Tramell, pasaran rápidamente a engrosar las listas de los villanos cinematográficos más célebres.

Tanto en el caso de Cady como en el de Tramell, más que su configuración psicológica, es su físico el que nos ofrece un conciso sumario de la evolución y de las diferencias de las figuras del mal en relación al cine posmoderno y el cine clásico y a la sexualidad. El cine posmoderno encuentra en la hipervisibilidad una de sus razones de ser. La histriónica actuación de Robert De Niro, si funciona hoy día —esto es, si conserva su capacidad para infundir temor en el espectador— no es por su gesto aparatoso, por su propensión a la mueca. Si la película fuera una parodia que sólo buscara la risa fácil, sería difícil imaginarse a De Niro interpretando a Cady de otra manera; no, su valor reside en la utilización del propio cuerpo, en un cuerpo entrenado, musculoso, cubierto de tatuajes, exhibido y enaltecido por la puesta en escena. Tres décadas antes, Robert Mitchum había interpretado a Cady de manera mucho más sobria e inquietante, sin ninguno de estos añadidos físicos ni apocalípticos⁴¹⁷ (las citas a Nietzsche, a los círculos del infierno de Dante, a la Biblia, la demoníaca invulnerabilidad del personaje, etc.).

Mencionada la escena del cruce de piernas, poco cabría añadir sobre la hipervisibilidad en *Instinto básico*; si acaso, que si Verhoeven no enseñó también todo el cuerpo del protagonista masculino fue porque no le dejaron. Como consignaba el director en una entrevista que Antonio Castro le realizó con motivo del estreno de la película en nuestro país, la sociedad norteamericana se había mostrado enormemente tolerante con la violencia característica de su cine pero no así con el componente sexual; y el holandés lo achacaba a motivos religiosos: “La sociedad americana está muy influenciada por las creencias judeo-cristianas que dicen que el sexo para el placer es algo pecaminoso. El sexo para el placer es una emoción reprimida en América, y al contrario, la violencia está omnipresente en la vida americana” (Castro, 1992: 65).

⁴¹⁷ Cabría señalar además que el film de Thompson, calificado habitualmente como obra menor, supone un hito en ese progresivo cambio de enfoque sobre la cuestión del mal en el cine norteamericano a partir del *noir*; José Luis Guarnier destaca que en *El cabo del terror* el villano se convertía ya en el verdadero protagonista: “su carácter inusitadamente vicioso y pervertido anuncia, por otra parte, la violencia progresiva que pronto será rasgo distintivo del género” (1993: 64).

Ambas figuras del mal están descritas como atractivas —Catherine seduce al protagonista, Cady seduce a Danielle (Juliette Lewis), la hija del protagonista—, aunque el modo en que lo son sea sustancialmente distinto. Max es tosco, brusco, agresivo, su cuerpo se asocia a ese bate de béisbol que en una escena empuña como arma; Max es un cuerpo que golpea, que aplasta, que destroza carne y huesos. La belleza de Catherine, alta, delgada, rubia y de ojos azules, es cristalina y modélica, y el punzón de hielo es el arma homicida perfecta para ella; ligero, estilizado y afilado, penetra en la carne y la atraviesa. Como la más emblemática imagen cinematográfica del mal seductor por aquellos años —Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos* (1991)— ambos muerden y ambos saturan de referencias cultas sus conversaciones con los protagonistas. Hay estereotipos y miedos patriarcales ligados a esta representación, sin duda, aunque algunos sean más evidentes que otros.

A *Instinto básico* se le suele inscribir en una corriente de temor e incomodidad masculina “hacia la mujer sexual e independiente. La retórica dominante de este fin de siglo también invoca el retorno de la añorada mujer sumisa en un afán apremiante de volver a encauzar a la mujer a lo que se consideraba (y todavía se considera) su rol más digno: el de ser madre” (Cruz y Zecchi, 2004: 165). Ese temor masculino explicaría porqué en el guión de Joe Eszterhas prácticamente todas las mujeres con alguna línea de diálogo importante —Catherine, Beth, Roxy y Hazel— han matado a alguien; sin embargo, aquí el rol de madre está absolutamente descartado: quien podría ejercerlo, la doctora Beth Garner (Jeanne Tripplehorn) —aparentemente, la otra cara de la moneda del personaje de Tramell, morena y con carrera científica, y antigua amante del protagonista— no sólo no acepta ningún rol sumiso y se muestra sexualmente liberada, sino que se descubre como la verdadera asesina. Respecto a la misoginia de la época, sorprende en *El cabo del miedo* la facilidad con la que se da por hecho que Cady se hubiera ahorrado varios años de cárcel si en el juicio se hubieran presentado las pruebas de que las mujeres a las que violó eran promiscuas.

Pero más allá de esto, lo que nos interesa destacar es que los protagonistas de la ficción se hallan igualmente “contaminados” por el mal. Ni Sam Bowden (Nick Nolte) en *El cabo del miedo* ni Nick Curran (Michael Douglas) en *Instinto básico* son personajes ejemplares. Aquí hay otra diferencia notable entre este cine y el que, todavía en el clasicismo, produjo la generación anterior: “In the original film, Sam Bowden was

a good man trying to defend his family from a madman. In the Scorsese version, Bowden is flawed and guilty, and indeed everyone in this film is weak in one way or another, and there are no heroes. That's the Scorsese touch"⁴¹⁸ (Ebert, 1991).

Nadie es honesto y todos tienen algo de lo que arrepentirse. Sam es infiel a su mujer y ha faltado a su deber como abogado; Nick es un ex-adicto con un matrimonio fallido a sus espaldas y, sobre todo, un episodio en el que se extralimitó como policía. A estos cineastas no les interesan los héroes. Scorsese afirma:

“En el drama, siempre encuentro al antagonista más interesante que al protagonista, al villano más interesante que al chico bueno. Creo que ahí hay lo que considero un punto de vista decididamente cristiano: «¿Quién eres tú para juzgar, para señalar la paja en el ojo ajeno, cuando tienes la viga en el tuyo?» (Thompson y Christie, 1999: 112).

Esta fascinación por los personajes que a primera vista no parecen los “buenos”, ese gusto por contar historias ambiguas y esa retórica de los pecados y la culpa exenta de juicios “fuertes” (es decir, ese dejar que el espectador decida libremente algunas de las posibilidades que le plantea la historia) es lo que permite interpretar la(s) película(s) de Verhoeven en relación a la moralidad de muy diversos modos:

“*Basic Instinct* no es, como pretenden algunos, un alegato moralista sobre el proceso de corrupción de un hombre por culpa del influjo sexual de una mujer, sino la descripción del encuentro fortuito entre dos personas de moralidad rota que se atraen, sobre todo, porque se reconocen el uno en el otro” (Fernández Valentí, 2001: 288-289).

Apuntaba González Requena que el espectador del relato post-clásico, que “ya no encuentra convincente la figura del héroe y que por eso no duda en rechazarla como ingenua y maniquea, cree sin embargo, sin reparo alguno, en el mal puro y letal que el psicópata encarna” (2006: 582). Siendo este un movimiento característico de cierto cine posmoderno, en las películas que aquí estamos analizando los psicópatas —Catherine y Max pero también Robert en *El placer de los extraños* y Pazzo en *Ciudad del crimen*— más que revelar la existencia de un mal puro y letal proponen la tesis de que el ser

⁴¹⁸ “En la película original, Sam Bowden era un buen hombre tratando de defender a su familia de un loco. En la versión de Scorsese, Bowden tiene defectos y es culpable, y de hecho todos en la película son débiles en un sentido u otro, no hay héroes. Ese es el toque Scorsese”.

humano está de forma natural sumido en el mal. Que, siguiendo el texto paulino con el que comenzábamos, el ser humano hace el mal que no quiere en vez del bien que desea, y que por eso sufre. El resto de personajes que protagonizan la ficción, quienes deberían oponerse a ese mal encarnado por el psicópata, quienes deberían ser los “buenos”, se descubren, sino directamente ausentes, cuanto menos vacilantes ante el bien.

En las películas de Lars von Trier, desde su temprana “trilogía europea” —*El elemento del crimen*, *Epidemic* y *Europa*— hasta su “trilogía de la depresión” —*Anticristo*, *Melancolía*, *Nymphomaniac*— el mal se propaga y eso lo convierte en prueba de nuestra humanidad. El escucha ávido de historias truculentas, Seligman en *Nymphomaniac* y Jan en *Rompiendo las olas* —interpretados ambos papeles por Stellan Skarsgård— es quien más expuesto está, por boca de su Sherezade, al contagio. Ante ese contagio, ante ese país de Jauja de *Melancolía*, sobreviene o la muerte (Seligman) o la resurrección (Jan); el cordero ofrecido para apaciguar la violencia (Selma en *Bailar en la oscuridad*, Bess en *Rompiendo las olas*) o el ángel exterminador (Grace en *Dogville*, el planeta Melancolía, Joe en *Nymphomaniac*). Ese escucha ávido es, en el fondo, otra representación del *voyeur*, otra metáfora del espectador. Cine enfermizo y edípico, que implica al espectador en el trágico descubrimiento: los “degustadores” de imágenes como el teniente corrupto, Matt Rossi, Oliver Yates, Jake VanDorn, Travis Bickle o Gerard Reve no son menos culpables que los que las crean —Christine en *El cuarto hombre*, Catherine en *Instinto básico*, Robert en *El placer de los extraños*, Pazzo en *Ciudad del crimen*, Paul Gallier en *El beso de la pantera*, etc.

No es este un cine de “buenos y malos” y tampoco es estrictamente un cine de “malos”. Que seamos pecadores porque pecamos o que pequemos porque somos pecadores, no es la típica duda que a uno le asalta cuando ante una pantalla observa los actos de psicópatas absolutamente malignos. Los vampiros, los monstruos, los despiadados asesinos del relato post-clásico o del cine posmoderno, no despiertan por sí solos la conciencia del mal inevitable —de hecho, podríamos argumentar que, como espectadores, nos reconforta la visión de esas personificaciones del “mal puro y letal” pues precisamente son ellas las que, desde una perspectiva histórica (en relación al cine anterior y en relación a la época), esperamos. La conciencia del mal inevitable debería partir del reconocimiento no del mal en el otro sino del mal en uno mismo, y si el cine puede activar esa conciencia —y nosotros argumentamos que es característico de las

obras de Ferrara, Schrader, Scorsese, Verhoeven y Trier el hacerlo— es a través de un juego de máscaras y de sutiles identificaciones o reconocimientos entre los personajes y los espectadores. Al detenerse en la ambigüedad moral latente en *Uno de los nuestros*, Fernando Longás Uranga expone:

“En una primera mirada más cándida podríamos ver en esta película de mafiosos una historia de muchachos malos, pero al poco andar nos damos cuentas que en esta historia no hay un enfrentamiento de sus protagonistas con un bando de hombres buenos, defensores de la ley y el orden, y la trama transcurre sin que el bien acuda a salvarnos de estos muchachos que, finalmente, en la ausencia del contraste maniqueo clásico, bien podemos reconocer, en sus propias normas de vida y fidelidades así como en sus debilidades y mezquinas traiciones, como unos «buenos muchachos»⁴¹⁹ (2011: 222).

La experiencia de la maldad no se desliga de la experiencia del dolor. Caídos en desgracia, auto-destructivos y afligidos por la culpa. La primera representación de esta unión, antes que en cualquier historia, la encontramos en la elección del reparto; cuando no busca crear (paródicas) imágenes del sueño americano y de la veneración fascistoide al cuerpo —Leonardo DiCaprio en *El lobo de Wall Street* y Casper Van Dien y Denise Richards en *Starship Troopers*— este cine se caracteriza por los rostros atormentados: Willem Dafoe, Christopher Walken, Harvey Keitel, Rutger Hauer, Nick Nolte o Kevin Bacon no son los “típicos” y guapos protagonistas. Sus rostros son duros y angulosos, sus facciones marcadas; son rostros con personalidad a los que el cine comercial suele reservar el papel de villanos.

Jesús en *La última tentación de Cristo* llega a sentirse el peor de los hombres. Y Judas Iscariote, el “peor” de los hombres, quien le traicionó, se convierte en su más fiel amigo y salvador. El filme —según Schrader “una película psicológica acerca de los tormentos interiores de la vida espiritual” antes que un filme religioso (en Losilla y Hurtado, 1995: 49)— es una película de rostros culpables, inseguros, afligidos.

Este Cristo es el más atormentado de los hombres. Es el que prepara las cruces en las que son ajusticiados aquellos que desafían al imperio romano. Sin embargo, las jaquecas y los mareos son recurrentes; una voz interior le dice que él es el Mesías que su pueblo espera: “It is Jesus’ interior struggle to choose to become the crucified Christ

⁴¹⁹ *Uno de los nuestros* se estrenó en Latinoamérica con el título de *Los buenos muchachos* al que alude aquí el autor del texto.

that it is the true subject of *The Last Temptation*”⁴²⁰ (Hoffman, 2007: 141). Inverosímil desde el punto de vista histórico, la primera escena —Jesús, carpintero, ganándose la vida con las crucifixiones— expresa mejor que ninguna otra la angustia de aquel que debió nacer para cargar con los pecados del ser humano, su lucha por rebelarse contra su misión y su conciencia; ¿no sería por tanto, el “mejor” de los hombres (para el cristiano, en su naturaleza divina) también el más culpable, el más temeroso, el más avergonzado? ¿No serían esos sus sentimientos hacia sí mismo, no sería ese su drama, como consecuencia del “peso” de los pecados?

Y el rostro de ese Cristo es el rostro de Willem Dafoe⁴²¹, quien ha hecho carrera en Hollywood interpretando antagonistas —*Calles de fuego* (*Streets of Fire*, Walter Hill, 1984), *Vivir y morir en Los Ángeles* (*To Live and Die in L.A.*, William Friedkin, 1985), *Speed 2* (*Speed 2: Cruise Control*, Jan de Bont, 1997), *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) — y quien, dentro de los numerosos papeles que ha interpretado para Scorsese, Ferrara, Schrader y Trier (en total, catorce películas a sus órdenes), también ha prestado sus facciones a embaucadores, a traficantes de droga e incluso a un nazi al frente de un campo de concentración en *Adam resucitado*.

El rostro atormentado es el que debe liberarse. “¿Tú quieres la libertad de Israel?” pregunta Judas, con el rostro de Harvey Keitel antes de *Teniente corrupto*; y Jesús, con el rostro de Willem Dafoe antes de *Posibilidad de escape*, contesta: “No, yo quiero la libertad del alma”. La paz, la cura para el tormento, llega con esa libertad del alma entendida al modo bressoniano y jansenista de *Pickpocket* y de *El proceso de Juana de Arco*, como reconocimiento y aceptación de la gracia. La paz llega en los finales “carcelarios” de Schrader —a los que podría añadirse el final de Irena en *El beso de la pantera* (las rejas de la jaula del zoo la separan de su amante)— y en la muerte, en los finales-sacrificio de Cristo, Selma, Bess, Kathy, Justine y Claire, de Cisco y Skye, y del teniente. En el encuentro con el otro y con lo absolutamente Otro.

Sin embargo, no todos los rostros atormentados encuentran la paz en el prójimo, ni todos los que mueren lo hacen reconociendo la alteridad. Frank White-Christopher

⁴²⁰ “Es la lucha interior de Jesús para elegir ser el Cristo crucificado el verdadero tema de *La última tentación*”.

⁴²¹ En un principio, el papel de Jesús lo iba a interpretar un actor que encajaba mejor en los cánones de belleza de Hollywood, Aidan Quinn, aunque significativamente Scorsese también había pensado en Eric Roberts y en Christopher Walken (Thompson y Christie, 1999: 178), dos actores cuyas carreras les han hecho más reconocibles como villanos que como héroes.

Walken en *El rey de Nueva York* comparte un destino aparentemente similar al del teniente: tras una escalada de violencia, ambos mueren solos dentro de un coche, a consecuencia de un disparo y en medio de la ciudad. Las diferencias que se advierten visualmente en estas resoluciones son demasiado notables como para arriesgarse a interpretar sus muertes del mismo modo. *Teniente corrupto* concluye con un plano general en el que no se reconoce al protagonista y un fundido a blanco; el último plano de *El rey de Nueva York* —inmediatamente a continuación de un plano detalle de una pequeña figura de la Virgen María colgada del retrovisor del coche— es el primer plano de una pistola sostenida por la mano, ya sin vida, de Frank White. En una muerte hay apertura, en otra enclaustramiento:

“Frank remains the character of contradiction against the law of the world, shut up in himself, dead for an ideal that the world (emblemized by the neon Coca-Cola sign filmed in extreme close-up) did not want to recognize. L.T. dissolves his singularity within the universal flow of the world and implements the conversion that Frank could not accomplish (‘It All Happens Here’, on the façade of Trump Plaza, Donald Trump being one of the models for Frank White)”⁴²² (Brenez, 2007: 76).

4.2.2. Carne y sangre

La apertura, no obstante, es siempre antes a lo violento, al tormento. Como si el camino para conocer lo absolutamente Otro pasase antes por la culpa y el pecado. “Os voy a invitar a una guerra”, dice Jesús a sus apóstoles tras volver de su retiro al desierto, tras vencer las tentaciones sobre el sexo (la serpiente), el poder (el león) y la soberbia (el fuego). Ante la mirada atónita de sus seguidores, Jesús se abre el pecho con las manos y se saca el corazón: “Este es mi corazón, tomadlo. Dios está dentro de nosotros, el diablo está entre nosotros, en el mundo que nos rodea. Cogemos un hacha y le cortaremos la garganta”; la exhortación es a la violencia: “Yo creía en el amor, ahora creo en esto”, anuncia el protagonista, empuñando el hacha en el que su corazón se ha transformado.

⁴²² “Frank permanece como el carácter de la contradicción frente a la ley del mundo, encerrado en sí mismo, muerto por un ideal que el mundo (emblemizado por la señal de neón de Coca-Cola filmada en primerísimos planos) no quiere reconocer. El teniente disuelve su singularidad en el flujo universal del mundo y completa la conversión que Frank no pudo llevar a cabo (‘Todo pasa aquí’, en la fachada del Trump Plaza, siendo Donald Trump uno de los modelos para Frank White”).

Este Jesús imaginado por Schrader y Scorsese (y antes por Kazantzakis) invita a la acción antes que a la meditación, al contacto antes que a la contemplación. Este Jesús arrepentido, que sueña con María Magdalena y se sienta a su lado mientras ella se prostituye, entrega su corazón de un modo literal: víscera, pura carne y sangre de la que depende la vida. El realismo psicológico y la violencia explícita se alían con lo fantástico y lo sobrenatural para explorar los límites de la representación y la violencia hasta límites insospechados décadas antes: hasta el tratamiento de la figura de Cristo.

“Hay en el cine actual —escribe Gérard Imbert— una constante *sobre-exposición* del cuerpo, no sólo el cuerpo ofrecido a la mirada del otro, sino también el cuerpo puesto al desnudo, expuesto al peligro, a la enfermedad, a la amenaza de muerte” (2010: 89). Esta “*sobre-exposición*” del cuerpo al sexo y a la muerte ha sido subrayada en las páginas precedentes. “En mis películas —afirma Paul Verhoeven— el cuerpo humano se abre de par en par. Soy muy sensible a la debilidad y a la vulnerabilidad del cuerpo humano” (en Keeseey y Duncan, 2005: 12).

Scorsese, Schrader y Ferrara también son sensibles a esa debilidad y vulnerabilidad, como acredita el cuerpo golpeado de Jake LaMotta en *Toro salvaje*, las escenas en las que los personajes se inyectan heroína en *Teniente corrupto* o la monja violada y desnuda observada por el protagonista y los “monstruosos” crímenes de *El beso de la pantera*. Pero la “crucifixión” de Murphy en *RoboCop*, el “martirio” de Steven en *Los señores del acero*, las imaginadas ejecuciones de *Delicias turcas* o el pene amputado de Gerard en *El cuarto hombre* son sólo algunas de las imágenes que hacen de Verhoeven el más explícito y visceral de ellos, seguido de cerca únicamente por Lars von Trier con películas como *Rompiendo las olas*, *Nymphomaniac* y *Anticristo*. Refiriéndose a la obra de otro cineasta de la “*sobre-exposición*”, David Cronenberg, Scorsese destaca lo que más le atrae de estas imágenes de carne y sangre: “Es como algo sobre lo que no tenemos control: la inminente destrucción de nosotros mismos” (Thompson y Christie, 1999: 144). Cine de la violencia, cine recorrido por una pulsión masoquista; el cuerpo de los protagonistas se convierte en un espacio punitivo.

Verhoeven y Trier tienden a representar de manera hiper-realista la violencia asociada al relato melodramático. *Delicias turcas* y *Rompiendo las olas* dirigen desde el primer momento la atención del espectador hacia aquello tan o deseado que los protagonistas acabarán perdiendo; vemos a los protagonistas explorar mutuamente sus

cuerpos y su sexualidad, vitalidad que se opone a la hipocresía del entorno y cuyo contraste da lugar a imágenes escandalosas y a una estética feista. En contra de la crítica moralista a estas películas, varios autores han observado que las asociaciones entre el sexo, la religión y la muerte que se establecen en ellas podrían interpretarse en clave eminentemente religiosa. José Luis Guarnier escribió sobre la primera:

“[Verhoeven] ha planteado esta película como un sempiterno contraste entre la animalidad inocente y pura de las relaciones entre Eirk y Olga, y la hipocresía, conformismo, etc., del mundo de los adultos, que se encarnan en seres ávidos, banales, rubicundos y lujuriosos, como los holandeses que aparecen en los cuadros de un Van Hals, por ejemplo. Pero Verhoeven, que saca un interesante partido de sus intérpretes, juega también con otro factor de contraste más inquietante: la exaltación de las carnes esplendorosas de sus protagonistas y la insistencia en su materialidad -expresada en una larga serie de notaciones escatológicas- / que es perecedera. Si el desenlace de los amores de Eirk y Olga no es muy afortunado, no es por servir los tópicos del ‘lovestorysmo’, sino que forma parte del discurso mismo de la película: pese a su apariencia carnestolenda, un jesuita astuto no debería vacilar en incluir ‘Turks Fruit’ dentro de su programa de ejercicios espirituales” (en Fernández Valentí, 2001: 69-70).

Linda Badley, por su parte, se refería a la segunda en estos términos:

“*Breaking the Waves* is *Justine* done up in a way Dreyer would have approved, as a film that can make grown men cry. In its aesthetic as well as its themes it follows Dreyer’s fusions of faith and sensuality, and Trier echoed *Passion* in his use of close-ups of Watson’s unadorned and emotionally open face. In *Ordet*, the ‘insane’ idealist and Christ figure (Johannes) who reconciles the two churches and faiths, one austere and one life-affirming, is ascetic, male, and safely separated from the feminine. [...] *Breaking the Waves* replaces the ascetic Johannes with a sexualized variation on Inger, conflating Christ with Mary Magdalene and Justine”⁴²³ (Badley, 2011: 85).

Anticristo parece, por momentos, la representación de aquello que nos era negado en *Rompiendo las olas*, el martirio de Bess en el barco. “Él” y “Ella” en un jardín del Edén,

⁴²³ “*Rompiendo las olas* es *Justine* rehecha de un modo que Dreyer hubiera aprobado, como una película que puede hacer llorar a hombres adultos. En su estética y en sus temas sigue las fusiones de fe y sensualidad de Dreyer, y Trier rememora *La pasión de Juana de Arco* en su uso de los primeros planos del rostro desnudo de Watson. En *Ordet*, el ‘loco’ idealista y figura crística (Johannes), que reconcilia las dos iglesias y creencias, una austera y otra vitalista, es un hombre ascético y separado de lo femenino. [...] *Breaking the Waves* sustituye al ascético Johannes por una variación sexualizada de Inger, combinando a Cristo con María Magdalena y Justine”.

tratando de superar la muerte de su hijo pequeño, que cayó al vacío mientras sus padres mantenían relaciones sexuales, no narra una salvación, narra una condena. Bess se entrega sexualmente a otros hombres por amor a su marido; “Ella” se cercena el clítoris ante la imposibilidad de superar el trauma junto al suyo. El Cristo de Scorsese, Willem Dafoe, entrega su corazón literalmente mientras que el Anticristo de Trier, también Willem Dafoe, eyacula sangre. Es este, como señala Vicente Molina Foix, “uno de los relatos que con más libertad, imaginación desbocado y arrojo afronta el tema de la transgresión expresiva y los límites de lo decible en el arte” (2009). La indagación en torno a estas asociaciones entre el sexo, la muerte y la religión presentes también en todo el cine holandés de Verhoeven, en la obra de Ferrara (*Ángel de venganza*, *Teniente corrupto*, *The Blackout*, *Pasolini*), en la de Schrader (*Hardcore*, *American gigolo*, *El beso de la pantera*, *Desenfocado*, *The Walker* y *The Canyons*) debería constituir una investigación distinta a esta. Aquí debemos consignar esta asociación e intentar mantenernos dentro de los límites que hemos asumido.

Volvamos entonces a las imágenes eucarísticas, de carne y sangre⁴²⁴, en *La última tentación de Cristo* y a su vinculación con lo santo y lo violento. “No penséis que he venido a traer paz a la tierra. No he venido a traer paz, sino espada” (Mt, 10, 34) es una de las frases que Mateo atribuye a Jesús y que bien podría servir de eslogan, con un cambio en la naturaleza del arma, “para uno de los encendidos westerns de Clint Eastwood, o para las hiperbólicas gestas futuristas de alguno de los Robocop o Terminator de la era cibernética” (Balló y Pérez, 2010: 55). En la película de Scorsese la contundente sentencia aparece en el episodio de la expulsión de los mercaderes del templo (Mt, 21, 12); si Schrader “mueve” la frase es porque, como prosiguen Jordi Balló y Xavier Pérez, el guionista quiere “reforzar una de las características narrativas del relato mesiánico: que el paso por la tierra del hijo de Dios hecho hombre no puede explicarse sin la conciencia de violentar un orden” (*idem*).

Hay que hacer notar que la violencia no es tan explícita como cabría suponer después de todo lo dicho. Significativamente, Scorsese opta por el uso de elipsis al narrar la pasión y evita las imágenes más explícitas de su padecimiento físico durante el camino

⁴²⁴ Según Scorsese, en la primera versión del guión Schrader había añadido incluso “una versión literal de la Última Cena en la que [los apóstoles] tragaban la carne y la sangre de Jesús. Le dije: «Venga, Paul», pero me dijo que era sólo para nosotros, un calvinista tomándole el pelo a un católico, y en la segunda versión quitó la escena y volvimos a Kazantzakis” (Thompson y Christie, 1999: 167).

al Gólgota cargando la cruz —cabría apuntar que el italoamericano ya había encontrado su *Ecce Homo* en la figura de Jake La Motta, víctima sacrificial ofrecida en el ring cuyo cuerpo es destrozado combate tras combate (Monterde, 2000: 268). Lo verdaderamente violento es darle al Hijo de Dios un rostro atormentado y llevar la duda al corazón de la fe; lo más audaz y provocador de su historia es plantear, desde una perspectiva religiosa, la última tentación de Cristo como el sueño de una vida normal y sugerir que el cristianismo pueda no ser más que el resultado de otro sueño, el de un fanático.

En primer lugar, tenemos que criticar la extendida idea de que la película se construye a partir del deseo sexual del protagonista: “Su director imaginaba que Jesús vivió, justamente antes de morir, una última y suprema tentación, y que ésta fue de carácter sexual”, afirma el franciscano Eloi Leclerc (1998: 85), para sostener después que esa última tentación tendría que tener sus raíces en otro lugar: “la agonía de Jesús en Getsemaní no es únicamente la perspectiva de una muerte atroz. Es, ante todo, la soledad en que Jesús se encuentra en el momento de asumir su muerte. La conciencia filial parece haberse oscurecido” (*ibidem*: 86). Pues bien, a nuestro juicio, precisamente lo que interesa a Scorsese y a Schrader es reflejar ese oscurecimiento de la conciencia filial. Ambos se aproximan a la vida de Cristo con una actitud más propia del creyente que del agnóstico o ateo; porque Jesús finalmente acepta el sacrificio en la cruz, porque tanto el guión como la dirección objetivizan la existencia de fuerzas divinas y diabólicas (y de milagros y fenómenos sobrenaturales) y porque, no lo ignoremos, las dudas que el personaje mismo tiene sobre su condición no las tienen los que le rodean, quienes en la mayoría de ocasiones le reconocen enseguida como el Mesías⁴²⁵.

Hasta cierto punto sorprende que haya quien piense, tras ver la película, que este Jesús sería capaz de negarse a cumplir la que cree que es su misión (su sacrificio) por mantener relaciones sexuales con María Magdalena. Los placeres de la carne, el sexo, la riqueza o el poder, son tentaciones que el personaje ya ha rechazado de modo ostensible a lo largo del filme. Y la que le ofrece la posibilidad, al pie de la cruz, de detener el

⁴²⁵ La carta que Scorsese escribió y que la productora hizo circular tras las primeras reacciones adversas de algunas comunidades y asociaciones religiosas (que se dieron, incluso, antes del estreno del film) nos parece, en ese sentido, sincera y sentida y no creemos que fuera una simple estratagema para apaciguar los ánimos: “*The Last Temptation of Christ* is a motion picture that I have wanted to make for over fifteen years. Both as a filmmaker and a Christian, I believe with all my heart that the film I am making is a deeply religious one. Although Jesus is tempted by Satan, what the movie says and what I believe is that Jesus resisted temptation and was crucified as told in the Bible. I have made a film, which is an affirmation of faith, and I urge everyone not to judge my film until they see it” (en Riley, 2003: 65).

suplicio es una niña rubia, un falso ángel, que dice hablar en nombre de un Dios misericordioso. Es cierto que una vez liberado Jesús es conducido por la niña hacia un imponente paraje natural en el que tiene lugar una boda, su boda con María Magdalena. Pero con lo que el ángel le tienta no es más (ni menos) que con una vida normal, con el mundo tal como es; no podemos pasar por alto que la tentación, el sueño, continúa e incluye un episodio de inmenso dolor para el protagonista: el fallecimiento de su esposa embarazada. Jesús se imagina a sí mismo en la alegría y en la pena viviendo una vida humana y ordinaria, sin la responsabilidad del dios ni los talentos del héroe; se imagina a sí mismo como un común mortal.

Después de muerta María Magdalena, Jesús se desposa nuevamente y con las hermanas de Lázaro forma una familia, tiene hijos y envejece plácidamente. Todo lo hace siguiendo las sugerencias e indicaciones del falso ángel, hasta que vuelve a cruzarse en su camino Saul (Harry Dean Stanton), conocido ahora como Pablo. Por orden de los zelotes, Saul había asesinado al resucitado Lázaro para eliminar la prueba del mayor milagro de Jesús y favorecer una condena de éste; el nuevo Pablo predica la muerte y la resurrección de Cristo, el Hijo de Dios. Y el mismo Cristo discute ante él su propia muerte, sin convencerle; el humor y la ironía que destila la escena no debería impedir reconocer la crítica en ella.

San Pablo pasó de perseguir cristianos a ser el principal difusor del cristianismo, y aunque fue contemporáneo de Jesús, no hay evidencias de que le llegase a conocer personalmente. La descripción de la película no es fidedigna desde una perspectiva histórica pero refuerza, desde una perspectiva dramática, los dos hechos decisivos de su biografía: su radical conversión y su papel como “fundador” del cristianismo, situando en el núcleo de la fe la muerte y resurrección de Cristo (y, en parte, desplazando sus dichos y hechos). Según afirman numerosos autores desde la historia de las religiones:

“El historiador imparcial, y cualquiera de nosotros si está bien informado y con objetividad, ha de concluir que *si el nombre de Cristo y su Iglesia sigue siendo un factor de dominio de pretensión universal no se debe a Jesús el Nazareno y su mito, sino, sobre todo, a Pablo de Tarso y su mito del Cristo que murió para redimir a la humanidad obedeciendo la voluntad de su Padre, divino como Él, en asociación con un tercer invitado, el Espíritu Santo*” (Puente Ojea, 2011).

El sueño de una vida normal y el sueño de un fanático. La película concluye subrayando el carácter imaginativo de lo representado y reafirmando el acto supremo en la cruz. Un primer plano de Cristo sollozando, “se ha cumplido”, antes de expirar. Repitémoslo: lo violento no era la carne y la sangre de Cristo, sino sus anhelos y sus dudas “hechas” de carne y sangre; no su cuerpo, sino su psicología.

Es una opción antitética a la que escogerá Mel Gibson en *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004). La posmoderna “sobre-exposición” del cuerpo a la que se refería Imbert se extiende al cine bíblico pero la figura de Cristo permanece “inmaculada” a pesar de los litros de sangre vertidos sobre ella. En efecto, si tuviéramos que incluir en dicho género alguna de las dos películas, sería la última la que menos desentonaría en relación a los otros filmes comentados en la parte anterior de nuestra investigación. El Jesús de Gibson demuestra tener carne y sangre pero no vivir (ni sentir, ni pensar, ni actuar) como si él mismo fuera carne y sangre: sobrehumano en lo que concierne al dolor físico que es capaz de soportar e impenetrable en su divina determinación, este Cristo es una creación ajena a la profundidad psicológica y a la verosimilitud histórica, aunque extremadamente respetuosa con el dogma católico.

Se asume con frecuencia, quizás demasiado rápidamente, que cuando la industria del cine trata en sus películas el tema religioso y, en concreto, el cristológico, busca explotar el filón del escándalo como estrategia publicitaria —*El código Da Vinci*, tanto la película como el libro en el que se basa, sería un buen ejemplo de trama convencional a la que favorece de cara a las ventas el revuelo causado por una referencia a la posible descendencia de Jesús. Proyectos “de autor” relativamente baratos —el de Scorsese presupuestado en 7 millones a mediados de los ochenta, el de Gibson en 30 millones dos décadas después— *La última tentación* y *La pasión de Cristo* fueron, en su momento, reconocidas y promocionadas como “escandalosas” —una por sexualizar a Cristo y otra por inmolarle con todo lujo de detalles— y atacadas desde diversos sectores —grupos de fundamentalistas cristianos acusaron a la primera de blasfema mientras que la segunda, defendida en general por éstos, fue tachada de antisemita. No obstante, una tuvo muchísimo más éxito que otra: sólo en EE.UU., *La pasión de Cristo* recaudó 370 millones de dólares⁴²⁶, por ocho de *La última tentación de Cristo*.

⁴²⁶ La de Gibson, que consiguió otros 240 millones en el mercado internacional, es la película con calificación R más taquillera de la historia.

Habría también que matizar el escándalo. *La pasión de Cristo* contó con el beneplácito del Vaticano y la narración de las últimas doce horas de la vida del Mesías se ajustaba, según se proclamó a los cuatro vientos, a lo escrito en los evangelios y a las visiones de la beata Anna Caterina Emmerich. *La última tentación*, por el contrario, no es una representación fiel de los evangelios (ni siquiera sería una fidedigna adaptación del texto de Kazantzakis) sino que su valor reside en que es, ante todo, una indagación muy personal de la dimensión humana de Jesús, una exploración “sentimental” de la figura sacra. Y se advierte en la aproximación de Scorsese un cuidado, un celo y un respeto que, paradójicamente, no existe en la de Gibson. En la escena más polémica, el encuentro sexual entre Jesús y María Magdalena que es parte de esa tentación, Scorsese evita los primeros planos y la completa desnudez de los protagonistas, dando preeminencia a un fantasmagórico ambiente presidido por el falso ángel —ciertamente, la polémica hubiera estado algo más justificada si Scorsese hubiera querido ser tan explícito en el sexo como Gibson en la violencia. Gibson, además, sigue el camino de Zeffirelli en *Jesús de Nazaret* y recurre al evangelio de Marcos para narrar la condena de Cristo; Scorsese y Schrader, optan por omitir ese pasaje de la condena de Jesús en el que, mediante el personaje de Barrabás, se proyecta la culpa sobre los judíos (véase Bueno, 1993).

La intención de Scorsese no es ni predicar ni ofender⁴²⁷ —por eso mismo, también cambió el personaje del falso ángel, en los primeros guiones un joven árabe, por el de una niña rubia (Thompson y Christie, 1999: 201)— pero la actitud con la que Gibson enfoca el material sí nos resulta más morbosa y sensacionalista. Actitud que parece criticarse en *Mary*, “Ferrara’s anguished, nutty response to Mel Gibson’s *The Passion of the Christ*”⁴²⁸ (Hoberman, 2011), con la representación de un director polemista y egocéntrico que se reserva para sí mismo el papel de Cristo pero que acaba siendo el único de los personajes principales que no vive el encuentro con lo santo. Y actitud que critica explícitamente Verhoeven en su libro sobre Cristo, argumentando que la

⁴²⁷ O, por lo menos, Scorsese demuestra un respeto muy marcado hacia la figura de Cristo, un respeto que probablemente le impidió llevar al límite todas sus propuestas; así se comprende mejor la relación que establecía él mismo con la película de Ferrara *Teniente corrupto*: “Me hubiera gustado que *La última tentación de Cristo* se pareciera a esta película. Pero no conseguí obtener ciertas cosas, sin duda porque yo trataba directamente de la imagen de Cristo” (Scorsese, 2000: 65).

⁴²⁸ “La angustiada y loca respuesta de Ferrara a *La Pasión de Cristo*”.

exaltación del Cristo doliente de Gibson es en realidad una afirmación de un Dios sádico y sanguinario:

“Gibson’s God bears a strong resemblance to the cruel Aztec god Quetzalcoatl, who could be appeased only with human sacrifices. [...] Gibson takes us back to the bloody passion plays of the Middle Ages. It makes you wonder what kind of world we live in when people take pleasure in watching two hours of torture”⁴²⁹ (Verhoeven, 2010: 23).

Resulta cuanto menos sorprende que a un director tan identificado con el cine violento como Verhoven le preocupe que la gente disfrute viendo “dos horas de tortura”. Pero, antes de achacar su opinión a alguna posible fobia personal, cabría sugerir una interpretación que justificase su diatriba. En primer lugar, el “hombre de carne y sangre” (Verhoeven, 2010: 3) que le interesa al holandés sería un Cristo que fuera completamente humano, y no sólo humano en su apariencia física —el Cristo de Gibson— o en su vertiente psicológica —como el Cristo de Scorsese y Schrader.

En segundo lugar, y más importante, la violencia explícita y la “*sobre-exposición*” de los cuerpos en el cine de Verhoeven es siempre un recordatorio de lo humano, de la vulnerabilidad humana y de la condición humana. El cine de Verhoeven nos recuerda, como la cita de Efesios que da el título original a *Los señores del acero*, que la lucha no es contra la carne y la sangre⁴³⁰. El problema es que la humanidad y la historia no pueden pensarse sin violencias; lo que convierte al individuo en un ser moral es, precisamente, la aceptación de los límites de su cuerpo y su finitud, aunque muchas veces estos mismos límites sean los que nos aboquen al individualismo. En *El hombre sin sombra* el científico protagonista es un hombre mezquino al que la invisibilidad permite cometer todo tipo de crímenes; varias bolsas de plasma permiten a una de sus víctimas reconocer las invisibles pisadas a tiempo, mientras otra se desangra en una sala contigua. De esta indagación en la cuestión del mal e ilustración del instinto de

⁴²⁹ “El Dios de Gibson guarda un gran parecido con el cruel dios azteca Quetzalcóatl, cuya ira sólo podía ser aplacada con sacrificios humanos. [...] Gibson nos hace regresar a las sangrientas representaciones de la pasión de la Edad Media. Hace que te preguntes qué tipo de mundo es el mundo en el que vivimos cuando la gente encuentra placer en ver dos horas de tortura”.

⁴³⁰ “Porque nuestra lucha no es contra carne y sangre, sino contra principados, contra potestades, contra los poderes y gobernantes de este mundo de tinieblas, contra las fuerzas espirituales de maldad en las regiones celestes” (Ef 6, 12).

supervivencia —los dos temas que mejor definen todos los filmes de Verhoeven— lo que se retiene, según Quim Casas, es un concepto:

“el mayor efecto no está en la invisibilidad, sino en el momento en el que la gorila-cobaya recupera la visibilidad, deja de estar atrapada en el desfase biocuántico y vuelve a ser carne y sangre a ojos de los investigadores. Verhoeven, inspirado, lo filma como si se tratara de una maravilla, porque es, en efecto, la otra cara de la moneda, el triunfo de la ciencia colectiva ante la ambición del hombre individualista” (Casas, 2000b).

Pero el milagro es otro. La continuidad de la vida entre la carne y la sangre de unos y otros. El pecado no está en la animalidad; de hecho, son nuestros cuerpos “animales” lo que compartimos de forma más significativa con el resto de nuestra especie, como escribe Terry Eagleton (2005: 163). Todos tenemos un cuerpo, que no hemos elegido, y ese cuerpo es, por encima de todo, vulnerable. Es en la vulnerabilidad del cuerpo, de todos los cuerpos, donde descubrimos que todos somos dependientes de los demás, que todos necesitamos ayuda. El cuerpo es capaz de sentir compasión; la dignidad humana tiene más que ver con esto que con el alma invisible. Reconocer en el prójimo el ser vulnerable que hay en mí.

Puede que ahí resida la diferencia entre las imágenes violentas de *La pasión de Cristo* y las que crean Verhoeven, Scorsese, Schrader, Ferrara y Trier. En todas hay odio, castigo y rencor —hay dolor— pero unas tal vez nos ayuden, mejor que otras, a ver la humanidad en el cuerpo del prójimo —a despertar la conciencia de la finitud y el sentimiento de mutua dependencia. Estigmatizar la carne es una cosa bien distinta a explorar los límites de aquello que nos hace humanos y no dioses. Y entonces, quizás, este cine nos sirva para aceptar aquello que Richard Sennett reclamaba al final de su libro sobre el cuerpo y la ciudad:

“El cuerpo que acepta el dolor está en condiciones de convertirse en un cuerpo cívico, sensible al dolor de otra persona, a los dolores presentes en la calle, perdurable al fin —aunque en un mundo heterogéneo nadie puede explicar a los demás qué siente, quién es. Pero el cuerpo sólo puede seguir esta trayectoria cívica si reconoce que los logros de la sociedad no aportan un remedio a su sufrimiento, que su infelicidad tiene otro origen, que su dolor deriva del mandato divino de que vivamos juntos como exiliados” (Sennett, 2003: 401).

PARTE IV
Post Scríptum

1. Conclusiones

La investigación llega a su fin. O, mejor dicho, la interpretación debe cesar. Es el momento de valorar, tras un camino andado durante años, en qué medida hemos alcanzado aquello que nos propusimos y qué nuevos horizontes se abren ahora.

Todos los objetivos marcados han sido razonablemente satisfechos. Hemos ahondado en el “aire de familia” de las obras de Martin Scorsese, Paul Verhoeven, Paul Schrader, Abel Ferrara y Lars von Trier; hemos determinado los límites de las categorías de “cine posmoderno” y “cine religioso”; hemos trazado una historia de la violencia y de la religión en el cine; hemos desarrollado las nociones de “lo santo” y “lo violento” y hemos comprobado qué rendimientos pueden tener éstas para el análisis cinematográfico.

Hemos constatado en el análisis de la última parte que, si bien cada uno de los cineastas tiene un universo propio y dota a sus películas de rasgos estilísticos diferenciales, el cine de todos ellos es explícito y transgresor y está protagonizado habitualmente por personajes marginales o malditos que viven en entornos hostiles, acechados por la miseria moral y física. Es la muerte, la perspectiva de la violencia absoluta, lo que mejor les define. La atención al cristianismo resulta insoslayable si queremos comprender este cine. En los discursos de los cinco filmes hallamos voces críticas con la religión institucional y descubrimos que muchos de sus elementos funcionan de modo ambivalente pero, al margen de estas notas posmodernas, lo más destacable es que lo santo y lo violento se (con)funden y se presentan como partes constitutivas del ser humano. El sacrificio, el estallido de violencia catártica, libera a los personajes e instauro un nuevo orden sobre la ambigüedad e inestabilidad anterior. En este sentido, el pensamiento de Georges Bataille, con su identificación entre la violencia y lo sagrado —la religión como cultura de violencia y la transgresión como modo de acceder a lo sagrado— o el de René Girard, con el mecanismo del chivo expiatorio —la violencia destructora que se convierte, mediante el sacrificio, en fecundidad para la comunidad (y Cristo como el último o definitivo chivo expiatorio)— serán más apropiados para continuar una de las líneas abiertas con nuestra investigación que los planteamientos de Gianni Vattimo en torno a la secularización como consecuencia de la encarnación de Cristo.

La mejor constatación del rendimiento del análisis a partir de lo santo y lo violento es, no obstante, que los temas de los dos últimos capítulos han desbordado los límites de nuestro proyecto. No figuraban en nuestros objetivos ni la formulación de una “ciudad terrena cinematográfica” ni el examen de las imágenes apocalípticas y escatológicas de este cine pero la investigación se ha orientado de manera natural hacia ellos. Al reconocer los entornos hostiles que habitan los personajes como ciudades de pecado y la muerte como su horizonte, se nos han presentado nítidamente otros dos temas estrechamente relacionados: la ciudad de Dios y el Apocalipsis.

Por un lado, Nueva York como una ciudad terrena cinematográfica; estética urbana asociada a la noche, a la violencia y a la marginalidad pero también a la redención y a la iconografía cristiana; localizaciones reales “contaminadas” por la mirada subjetiva de los personajes. Ciudad efectista con un referente histórico, ciudad en crisis convertida en mito, que aparece en películas de otros directores y que refleja la cultura del miedo que se gestó a fines del siglo XXI en los Estados Unidos. Por otro lado, hemos atendido a las imágenes del fin del mundo y del fin del individuo; alegorías del juicio final y revelaciones cristianas, imágenes de carne y sangre de películas “anti-comerciales” en las que la muerte es una liberación y en las que el fin del mundo se presenta como una cura para el mal. Mal que lo inunda todo: por sus actos, por sus profesiones o por sus rostros, los protagonistas responden antes al perfil de villanos que al de héroes. Al contrario que en cierto cine posmoderno, la experiencia de la maldad no se desliga de la experiencia del dolor; la salvación es para quien necesita ser salvado.

Las posibilidades que abren estos análisis son múltiples. Se puede profundizar en el concepto de ciudad terrena cinematográfica dirigiendo la atención a otras ciudades que también aparecen representadas en la obra de estos cineastas: Los Angeles y Las Vegas o las ciudades-espectáculo (ciudades posmodernas por excelencia, del cuerpo y del juego); Nueva Orleans y Venecia o las ciudades-místicas (ciudades caracterizadas por los ambientes fantasmagóricos, el erotismo y la confluencia de sensibilidades religiosas). Se puede, como hemos hecho con Nueva York, prestar atención a las representaciones de esas mismas ciudades en la obra de otros cineastas para establecer comparaciones y extraer conclusiones. Sería interesante, por ejemplo, analizar el *remake* de *Teniente corrupto* dirigido por Werner Herzog y protagonizado por Nicolas Cage (*Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans*, 2009) relacionando el cambio de

localización —de la Nueva York de la epidemia del crack a la Nueva Orleans post-Katrina— con la evolución en el tratamiento de lo violento y lo santo. Asimismo, podrían rastrearse claves arquitectónicas y espaciales que nos ayudasen a delimitar mejor la ciudad terrena cinematográfica.

Las páginas precedentes han recogido ya semejanzas y diferencias entre los filmes que hemos analizado y otras películas que pueden constituir otro conjunto susceptible de ser analizado en común; otra forma de cine religioso posmoderno. En ciertas películas de Mel Gibson —*La pasión* (*The Passion of the Christ*, 2004), *Apocalipto* (2006)—, Frank Darabont —*La milla verde* (*The Green Mile*, 1999), *La niebla* (*The Mist*, 2007)—, M. Night Shyamalan —*Señales* (*Signs*, 2002), *El bosque* (*The Village*, 2004)— y Agnieszka Holland —*Conspiración para matar a un cura* (*To Kill a Priest*, 1988), *El tercer milagro* (*The Third Miracle*, Agnieszka Holland, 1999)— las nociones de lo santo y lo violento están presentes pero no llega a producirse ninguna identificación como la que hemos visto. Una atención más detenida a ellas debería, por tanto, mostrar diferentes discursos y diferentes imágenes de lo santo y de lo violento. También estamos convencidos de que un análisis de este tipo funcionaría con otras obras más difíciles de clasificar y producto de muy distintas sensibilidades como las de Werner Herzog, Terrence Malick, Peter Weir, Michael Haneke, Sidney Lumet o Paul Thomas Anderson. En concreto, pensamos que en la filmografía de Krzysztof Kieslowski se encuentran todos los temas que hemos tratados aquí pero desde una perspectiva singular: si podemos afirmar que las películas de Scorsese, Schrader y Ferrara (y, en menor medida, de Verhoeven y Trier) encierran un trayecto de lo profano a lo santo, podemos sugerir que Kieslowski traza en las suyas itinerarios que van de lo santo a lo ético.

Con independencia de los nuevos análisis que ahora proponemos, lo que la consecución de nuestros objetivos ha traído consigo es una aproximación al cine en su dimensión religiosa y en su dimensión violenta con un buen y provechoso criterio. En gran medida, nuestro trabajo es una crónica de los principales encuentros y desencuentros que se han dado, y que se dan, entre la religión, la violencia y el cine.

Hemos explicado en qué sentido el cine es violento, deteniéndonos en lo violento del relato cinematográfico y en lo violento del dispositivo cinematográfico antes de ocuparnos de la violencia de la imagen. En primer lugar, lo violento puede referirse a

una alteración del orden narrativo o al conflicto que está en la base del guión y de la construcción de los personajes. En segundo lugar, lo violento puede asociarse a la propia ilusión de movimiento y al impacto que una determinada disposición y sucesión de planos puede producir en los espectadores en un momento histórico concreto. En tercer lugar, existen las imágenes violentas, representaciones de la muerte y la destrucción, la imagen terrorífica, la imagen *gore*. De nuestro recorrido hemos podido colegir que el cine no es necesariamente más violento porque contenga más imágenes violentas. Cuando la violencia se hipercodifica y pasa a ser un espectáculo de masas — cuando deviene el estado natural de la representación o cuando el espectador se habitúa a ella y la espera— la pregunta por lo violento empieza a dejar de ser pertinente.

Además, la historia del control de la violencia que hemos trazado ha puesto de manifiesto un temor o miedo a la imagen que todavía pervive en nuestras sociedades — con casos como el de *Saw VI* (Kevin Greutert, 2009)— y nos ha permitido establecer un fuerte nexo entre el cine y la religión a través de una historia de la censura —aunque, no obstante, sea complicado pensar la cruzada de las iglesias contra el cine como un residuo de la iconoclasia (el llamado código Hays fue un código “católico”, un código pensado, escrito y defendido por católicos, no por protestantes o por miembros de otras confesiones religiosas tradicionalmente menos permisivas con la producción de imágenes).

De nuestra reflexión sobre el “cine religioso” se concluye que, si bien los géneros no son categorías fijas e invariables, referirnos a un supuesto género religioso no estaría justificado ni desde el punto de vista de la producción, ni desde el punto de vista del público, ni desde el punto de vista de la crítica —las tres perspectivas desde las que se puede explicar la gestación y la transformación de los géneros cinematográficos. Más pertinente es referirse al tratamiento de lo religioso en el cine, dentro de los géneros y fuera de ellos, y eso hemos hecho al aportar una visión general del cine épico-bíblico, del cine protagonizado por personajes religiosos y del que hemos denominado cine trascendental.

El cine épico-bíblico, no obstante, se interpreta mejor como una expresión cultural de la Guerra Fría que como una expresión artística de lo trascendente. Apogeo del cine espectacular, violento entretenimiento moral admitido por las autoridades, el cine épico-bíblico es la excusa que legitima todo un sistema de producción hasta que la sociedad de

los años sesenta, más cínica que la de los cincuenta, termina por rechazarlo. El cine trascendental, cine de autor, cine europeo, producido al margen de los estudios, sí posibilita análisis más exhaustivos de la cuestión religiosa. En las películas de Scorsese, Verhoeven, Schrader, Ferrara y Trier se aprecia tanto una utilización y reconversión de los esquemas de los géneros clásicos como el reconocimiento —la cita, la alusión, la repetición y el guiño— de la aproximación trascendental de cineastas como Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini y Roberto Rossellini. En el escenario post-clásico de la deconstrucción de los géneros y la intertextualidad en el que las capas y capas de referencia parecen sustituir las capas de significado, unos y otros, junto a las representaciones violentas de personajes religiosos de otras películas —mezquinos reverendos, monjas voluptuosas, predicadores psicópatas y embaucadores con crucifijo— constituyen un horizonte notable hacia el que orientar las obras analizadas.

Cabe ampliar, por supuesto, esta historia de lo religioso tanto por la vía de los géneros clásicos como por la vía del cine trascendental. La influencia de otros espacios cinematográficos codificados en los que se articula lo santo y lo violento, especialmente el *western* y el cine de terror, ha salido a relucir a lo largo del análisis y constituiría un buen foco de interés para continuar la investigación. Del mismo modo, podríamos extender el marco temporal del cine trascendental, necesariamente limitado en nuestro proyecto, a autores como Andréi Tarkovski y Krzysztof Kieślowski. Pero, sobre todo, habría que prestar atención a la historia del cine español, prolífico en títulos religiosos.

Habría que completar la breve alusión a la historia de la censura durante la dictadura franquista y, fundamentalmente, habría que atender a los discursos en torno a lo santo y lo violento de filmes como *El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954) y *Proceso a Jesús* (José Luis Sáenz de Heredia, 1974), entre otros. Nos parece, además, que podríamos encontrar filiaciones entre el cine que hemos analizado y el cine de un director español como Miguel Picazo, responsable de *La tía Tula* (1964), *El hombre que supo amar* (1978) y *Extramuros* (1985).

Aún no hemos señalado, sin embargo, la conclusión más evidente de la investigación: no hubiera sido posible conseguir los objetivos sin contar con una aproximación multidisciplinar como la que hemos planteado y probado. Una alternativa

al método científico inspirada en la hermenéutica y en la estética de la recepción que, siendo deudora de otras teorías y metodologías del cine, no ignora el fenómeno decisivo de la experiencia estética: que las películas siempre son vistas por alguien.

La hermenéutica nos permite observar el arte como un ámbito del conocimiento distinto al de la ciencia y nos sugiere que la interpretación es la actividad fundamental de la existencia humana. Sin embargo, que el sujeto no pueda acceder directamente a los hechos, que esté abocado a interpretar el mundo y que, por tanto, permanezca confinado en un sistema de signos no implica que la búsqueda de sentido sea una quimera. Si la deconstrucción de Jacques Derrida promueve un juego ilimitado con los textos que muestre la inoperancia de todo discurso (la ausencia de un significado que asir, de una verdad que lo sostenga), la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer se sitúa frente a ella para postular una garantía de sentido: la experiencia dialógica. Los seres humanos nos entendemos más allá de las fronteras espaciales, temporales y lingüísticas; nos reconocemos hablando sobre las cosas mismas y, en común con otros, somos capaces de comprenderlas. La verdad, que no es inmutable aunque se presente como definitiva, es el resultado de ese ejercicio del diálogo, de una continua interpelación, de un juego de preguntas y respuestas.

Hans-Robert Jauss recoge esta concepción de la verdad e insiste en que es en la recepción cuando el sentido de las obras se concretiza: interpretar una obra es, en gran medida, examinar cuáles son las preguntas y respuestas, tanto pasadas como actuales, que pueden articularse en torno a ella (qué pregunta se hace el lector actual, a qué responde la obra). Para la estética de la recepción literaria el sentido de una obra siempre puede enriquecerse cada vez que ésta es leída; pero, por otra parte, el estudio estético riguroso no consiste en elaborar o reproducir interpretaciones que demuestren que, efectivamente, los sentidos de una misma obra difieren sino en buscar esa verdad dialógica que se presenta en experiencia estética. De ahí que nuestro estudio posibilite la integración de los resultados de otras investigaciones basadas en metodologías distintas como la semiótica y el psicoanálisis.

Desde estas referencias nos hemos aproximado al objeto cinematográfico como a un *continuum*: un filme sólo puede comprenderse como parte de un todo más amplio, en relación a otros filmes y en relación a la sociedad, a los creadores y a los espectadores. Aceptamos la aseveración de la teórica e historiadora del cine Janet Staiger: no hay un

sentido inmanente al texto pero tampoco lectores libres. Toda recepción sucede en un contexto temporal dado y todo espectador, incluido el analista, lo es siguiendo las pautas que marca ese contexto. Para estudiar el cine, por tanto, hay que partir de la historia y de la crítica; hay que definir un horizonte en el que inscribir las obras y hay que atender a las concreciones de las mismas. Lo que en nuestro caso de análisis nos ha servido para delimitar ese horizonte han sido dos conceptos comprendidos desde la filosofía: lo santo y lo violento. Esta senda es la que hemos seguido pese a que en nuestro ámbito la preocupación por el espectador ha sido capitalizada por una rama de los estudios culturales —más “deconstructora” y “postestructuralista” que influida por el enfoque hermenéutico de la estética de la recepción— y por las teorías de la cognición —con una voluntad empírica y científica que no compartimos.

Queremos insistir en la necesidad de que la teoría y la estética del cine afronten el problema de sus fundamentos. No es que no se haya afrontado nunca, es que nunca se debe dejar de afrontar; y particularmente en una época tan técnica y vertiginosa como la nuestra. Tenemos, además, la oportunidad de profundizar en el argumento central de nuestra justificación metodológica: “el cine necesita ser visto para ser”, decíamos en el tercer capítulo de la primera parte. Desentrañar las implicaciones de esta frase es una tarea eminentemente filosófica pero, si algo hemos aprendido con especial satisfacción en este proceso es que no hay que recelar del contacto con otras disciplinas. La filosofía y la teoría literaria, e incluso la antropología, la teología y la historia de las religiones, nos ofrecen respuestas y nos ayudan a plantear más y mejores preguntas sobre el cine.

El cine: lo santo y lo violento. Cine, cine y cine. Los años de investigación han dado para escribir mucho y para imaginar aún más. Pero, por encima de todo, lo que ahora nos queda es algo con lo que no contábamos cuando empezamos: la sensación de que, ya sea indagando en los conceptos, revisando la historia o interpretando películas, nunca hemos dejado de preocuparnos por lo que el cine es.

2. Bibliografía

2.1. Libros

AGEL, Henri (1960): *El cine y lo sagrado*. Madrid, Rialp.

— (1963): “La victoria sobre la pasividad”, en *Cine y personalidad*, de Henri Agel y Amédée Ayfre (eds.). Madrid, Rialp (p. 69-82).

AGEL, Henri y AYFRE, Amédée (eds.) (1963): *Cine y personalidad*. Madrid, Rialp.

AGUILAR MORENO, José María (2007): *El cine y la metáfora*. Sevilla, Renacimiento.

ALLEN, Richard (2011): “Hitchcock’s Legacy”, en *A Companion to Alfred Hitchcock*, de Thomas Leitch y Leland Poague (eds.). Chichester, John Wiley & Sons (p. 572-590).

ALLON, Yoram, CULLEN, Del y PATTERSON, Hannah (eds.) (2002): *Contemporary North American Film Directors: A Wallflower Critical Guide*. London, Wallflower Press.

ALONSO, Luis (1995): “Comenzar es difícil”, en *El análisis cinematográfico*, de Jesús González Requena (comp.). Madrid, Complutense (p. 213-228).

ALTMAN, Rick (2010): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós.

ANGER, Kenneth (2001): “Diva of Decadence: Salomé”, en *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, de Bruce Posner (ed.). New York, Black Thistle Press/Anthology Film Archives (p. 93-96).

ARANGUREN, José Luis (2006): “La religión, hoy”, en *Formas modernas de religión*, de Rafael Díaz-Salazar, Salvador Giner y Fernando Velasco (eds.). Madrid, Alianza (p. 21-37).

ARDREY, Robert (1986): *La evolución del hombre: la hipótesis del cazador*. Madrid, Alianza.

— (1969): *African Genesis*. New York, Dell Publishing.

ARENDT, Hannah (2006): *Sobre la violencia*. Madrid, Alianza.

ARMSTRONG, Karen (2006): *Una historia de Dios. 4000 años de búsqueda en el Judaísmo, el Cristianismo y el Islam*. Barcelona, Paidós.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc. (2012): *Estética del cine*. Barcelona, Paidós.

AUMONT, Jacques (2001): *La estética hoy*. Madrid, Cátedra.

— (1998): *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós.

- AUSTIN, Thomas (2002): *Hollywood, Hype and Audiences: Selling and Watching Popular Film in the 1990s*. Manchester, Manchester University Press.
- AYFRE, Amédée (1960): “Cine y trascendencia”, en *El cine y lo sagrado*, de Henri Agel. Madrid, Rialp (p. 113-143).
- BABINGTON, Bruce y EVANS, Peter W. (1993): *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. Manchester, Manchester University Press.
- BADLEY, Linda (2010): *Lars von Trier*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.
- BALBO, Marcello, JORDÁN, Ricardo y SIMIONI, Daniela (comp.) (2003): *La ciudad inclusiva*. Santiago de Chile, Naciones Unidas.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (2010): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- BANDY, Mary L. y MONDA, Antonio (eds.) (2003): *The Hidden God: Film and Faith*. New York, The Museum of Modern Art.
- BARSOTTI, C.M. y JOHNSTON, R.K. (2004): *Finding God in the Movies: 33 Films of Reel Faith*. Grand Rapids, Baker Books.
- BARTHES, Roland (2012): *Mitologías*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2002): *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós.
- (1977): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *El análisis estructural*, de Silvia Niccolini (comp.). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (p. 65-101).
- BATAILLE, Georges (2010): *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- (2002): *La oscuridad no miente*. Madrid, Taurus.
- (2001): *Teoría de la Religión*. Madrid, Taurus.
- BAUDRILLARD, Jean (2006): “El éxtasis de la comunicación”, en *La posmodernidad*, de Hal Foster (ed.). Barcelona, Kairós (p. 187-198).
- (2005): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- (1991): *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama.
- BAUMAN, Zygmunt (2009): *Ética posmoderna*. Madrid, Siglo XXI.
- (2006): *Vida líquida*. Barcelona, Paidós.
- (2002): *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- BAZIN, A., DONIL-VALCROZE, J., BELHAYE, M., BITSCH, C., y DOMARCHI, J. (2008): *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid, Fundamentos.
- BAZIN, André (2008): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BELTING, Hans (2009): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid, Akal.
- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca.
- BENNETT, Tony (1998): *Culture: a Reformer's Science*. Sydney, Sage.
- BENSHOFF, Harry M. y GRIFFIN, Sean (2006): *Queer Images: a history of gay and lesbian film in America*. Maryland, Rowman & Littlefield Publishers.
- BERGALA, Alain (2007): *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, Laertes.
- BERGALA, Alain (comp.) (2000): *Roberto Rossellini: el cine revelado*. Barcelona, Paidós.
- BERGESEN, Albert J. y GREELEY, Andrew M. (2009): *God in the Movies*. New Jersey, Transaction Publishers.
- BERGMAN, Ingmar (2007): *Imágenes*. Barcelona, Tusquets.
- BESANÇON, Alain (2003): *La imagen prohibida*. Madrid, Siruela.
- BIRD, Michael (1998): "Film as Hierophany", en *Religion in film*, de John R. May y Michael Bird (eds.). Knoxville, University of Tennessee Press (p. 3-22).
- BISKIND, Peter (ed.) (2015): *Mis almuerzos con Orson Welles. Conversaciones entre Henry Jaglom y Orson Welles*. Barcelona, Anagrama.
- (2004): *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- BLACK, Gregory D. (2012): *Hollywood censurado*. Madrid, Akal.
- (1999): *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid, Cambridge.
- BLAKE, Richard A. (2005): *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*. Lexington, The University Press of Kentucky.
- BLUMENBERG, Hans (1995): *Naufragio con espectador*. Madrid, Visor.
- BOARINI, Vittorio (1998): *Erotismo y destrucción*. Madrid, Fundamentos.
- BORDWELL, David y CARROLL, Noël (eds.) (2012): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press.

- BORDWELL, David (2012): “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, en *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, de David Bordwell y Noël Carroll (eds.). Madison, The University of Wisconsin Press (p. 3-36).
- (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- (1995): *El significado del filme*. Barcelona, Paidós.
- BOTERO, Silvio (2002): *Posmodernidad y juventud*. Bogotá, San Pablo.
- BOU, Núria y PÉREZ, Xavier (2000): *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- BOURGET, Jean-Loup (2012): “Los géneros hollywoodienses: muerte y transformación”, en *Historia mundial del cine. Estados Unidos I***, de Gian Piero Brunetta (ed.). Madrid, Akal (p. 1233-1258).
- BOVILLE LUCA DE TENA, Belén (2000): *La guerra de la cocaína. Drogas, geopolítica y medio ambiente*. Madrid, Debate.
- BRECHT, Bertolt (2000): *Teatro completo, 3*. Madrid, Alianza.
- BRENEZ, Nicole (2007): *Abel Ferrara*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- BRENEZ, Nicole y LOSILLA, Carlos (2005): “A imagen y semejanza... Instrucciones para representar el mal”, en *Abel Ferrara: Acción, adicción y redención*, de Quim Casas. Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián (p. 23-33).
- BRESSON, Robert (1997): *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid, Árdora.
- BRUNETTA, Gian Piero (ed.) (2012): *Historia mundial del cine. Estados Unidos I***. Madrid, Akal.
- (2011): *Historia mundial del cine. Estados Unidos I**. Madrid, Akal.
- BRUNETTE, Peter (ed.) (1999): *Martin Scorsese: Interviews*. Mississippi, University Press of Mississippi.
- BUÑUEL, Luis (2009): *Mi último suspiro*. Barcelona, DeBolsillo.
- BURCH, Noël (2008): *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
- (1995): *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.
- BURNETT, Eric (ed.) (2008): *History Through Film. Volume I*. Raleigh, Lulu Press.
- BURRIDGE, R.A. (2003): *Faith Odyssey: A Journey through Life*. Grand Rapids, Eerdmans.
- BUTLER, Ivan (1969): *Religion in the Cinema*. New York, A.S. Barnes.
- CAGIGA, Nacho (2007): *David Mamet*. Madrid, Akal.

- CAMPBELL, Joseph (2012): *El héroe de las mil caras*. Madrid, F. de Cultura Económica.
- CAMPBELL, Joseph (ed.) (2006): *Mitos, sueños y religión*. Barcelona, Kairós.
- CAMPPORESI, Valeria (2014): *Pensar la historia del cine*. Madrid, Cátedra.
- CAMUS, Albert (2006): *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza.
- CANCIO FERNÁNDEZ, R. C. (2011): *BOE, cine y franquismo*. Valencia, Tirant Lo Blanch.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2004): *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*. Madrid, Rialp.
- (1999): *El cine de nuestros días 1994-1998*. Madrid, Rialp.
- CARAMÉS, José Luis y GONZÁLEZ, Santiago (1994): *Género y sexo en el discurso artístico*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (2007): *Leche amarga*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- CARROLL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, Machado.
- CASAS, Quim (ed.) (2005): *Abel Ferrara: Acción, adicción y redención*. Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- CASAS, Quim (2006): *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona, UOC.
- (2005b): “Entrevista con Abel Ferrara. Esbozo de retrato con palabras y acordes de guitarra”, en *Abel Ferrara: Acción, adicción y redención*, de Quim Casas (ed.). Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián (p. 47-75).
- (2005c): “King of New York: epifanía, negocio y hedonismo”, en *Abel Ferrara: Acción, adicción y redención*, de Quim Casas (ed.). Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián (p. 119-125).
- CASETTI, Francesco (2010): *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra.
- (1989): *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra.
- CHATEAU, Dominique (2009): *Cine y filosofía*. Buenos Aires, Colihue.
- CHATMAN, Seymour (2013): *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Barcelona, RBA.
- CLARKE, Arthur J. y FIDDES, Paul S. (eds.) (2005): *Flickering Images: Theology and Film in Dialogue*. Oxford, Regents Park College.
- CLAVERAS, Montserrat (2010): *La Pasión de Cristo en el cine*. Madrid, Encuentro.
- COMAS, Ángel (1999): *El exorcista / Los diez mandamientos*. Barcelona, Dirigido por.
- CONARD, Mark T. (ed.) (2007): *The Philosophy of Martin Scorsese*. Lexington, The University Press of Kentucky.

- COOPER, John C. y SKRADE, Carl (eds.) (1970): *Celluloid and Symbols*. Philadelphia, Fortress.
- CORTE IBÁÑEZ, Luis de la, y GIMÉNEZ-SALINAS FRAMIS, Andrea (2010): *Crimen.org. Evolución y claves de la delincuencia organizada*. Barcelona, Ariel.
- COUSINS, Mark (2002): *Scene by scene: film actors and directors discuss their work*. London, Laurence King.
- CREED, Barbara (1998): “Abject Desire and *Basic Instinct*: A Tale of Cynical Romance”, en *Fatal Attractions: Rescripting Romance in Contemporary Literature and Film*, de Lynne Pearce y Gina Wisker (eds). Virginia, Pluto Press (p. 174-188).
- CRESPO FAJARDO, José L. (Coord.) (2012): *Arte y cultura digital. Planteamientos para una nueva era*. Málaga, Eumed.net.
- CROSSAN, John Dominic (1975): *The Dark Interval: Towards a Theology of Story*. Niles, Argus Communications.
- CRUZ, Jacqueline y ZECCHI, Barbara (eds.) (2004): *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* Barcelona, Icaria.
- (2004): “Maternidad y violación: dos caras del control sobre el cuerpo femenino”, en *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?*, de Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi (eds.). Barcelona, Icaria.
- DAWKINS, Richard (2009): *El espejismo de Dios*. Madrid, Espasa Calpe.
- DEACY, Christopher (2005): *Faith in Film*. Aldershot, Ashgate.
- DELEUZE, Gilles (1996): *Conversaciones*. Valencia, Pre-textos.
- (1987): *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.
- (1984): *La imagen-movimiento*. Barcelona, Paidós.
- DELEYTO, Celestino (2003): *Ángeles y demonios*. Barcelona, Paidós.
- (2000): *Smoke. Estudio crítico*. Barcelona, Paidós.
- (1994): “Discursos de poder y deseo: la construcción del sujeto en el cine contemporáneo”, en *Género y sexo en el discurso artístico*, de José Luis Caramés y Santiago González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo (p. 215-243).
- DELGADO, Manuel (2008): “Las instituciones atroces. Turbas rituales y violencia iconoclasta en la España contemporánea”, en *Religión y violencia*, de Patxi Lanceros y Francisco Díez de Velasco (eds.). Madrid, Círculo de Bellas Artes (p. 179-211).

- DELTELL ESCOLAR, Luis, GARCÍA CREGO, Juan y QUERO GERVILLA, Mercedes (2009): *Breve historia del cine*. Madrid, Fragua.
- DERRIDA, Jacques (2010): *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.
- (2006): *Dar la muerte*. Barcelona, Paidós.
- (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- (1986): *De la gramatología*. México, Siglo XXI.
- DERRIDA, Jacques, VATTIMO, Gianni y TRÍAS, Eugenio (1996): *La religión*. Madrid, PPC.
- DERRY, Charles (2009): *Dark dreams 2.0: a psychological history of the modern horror film from the 1950s to the 21st century*. Jefferson, N.C., McFarland.
- (1987): “More Dark Dreams: Some Notes on the Recent Horror Film”, en *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, de Gregory A. Waller (ed.). Urbana, University of Illinois Press (p. 162-174).
- DETWEILER, Craig (2008): *Into the Dark: Seeing the Sacred in the Top Films of the 21st Century*. Grand Rapids, Baker Academic.
- DÍAZ MURUGARREN, José (1989): *La religión y los maestros de la sospecha*. Salamanca, San Esteban.
- DÍAZ-SALAZAR, Rafael, GINER, Salvador, y VELASCO, Fernando (eds.) (2006): *Formas modernas de religión*. Madrid, Alianza.
- DIEZ DE VELASCO, Francisco (2008): *Breve historia de las religiones*. Madrid, Alianza.
- DOMÍNGUEZ, Vicente (ed.) (2005): *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón.
- DREYER, Carl T. (2009): *Jesús de Nazaret*. Salamanca, Sígueme.
- DUQUE, Félix (2008): “Sobre la esencia del fundamento, o sea sobre la violencia”, en *Religión y violencia*, de Patxi Lanceros y Francisco Díez de Velasco (eds.). Madrid, Círculo de Bellas Artes (p. 69- 117).
- DURKHEIM, Émile (2007): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Akal.
- EAGLETON, Terry (2012): *Razón, fe y revolución*. Barcelona, Paidós.
- (2005): *Después de la teoría*. Barcelona, Debate.
- (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires, Paidós.
- (1993): *Una introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- EBERT, Roger (2012): *Awake in the Dark: the Best of Roger Ebert*. Chicago, University of Chicago Press.
- (2008): *Scorsese by Ebert*. Chicago, University of Chicago Press.
- (2006): *Las grandes películas 2*. Barcelona, Ma non troppo.
- (2003): *Las grandes películas*. Barcelona, Ma non troppo.
- ECO, Umberto (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- EDWARDS, Gwynne (2005): *A companion to Luis Buñuel*. Woodbridge, Tamesis.
- EISENSTEIN, Sergei M. (2002): *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Rialp.
- ELIADE, Mircea (2009a): *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid, Cristiandad.
- (2009b): *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós.
- ELÍAS, Carlos (2008): *La razón estrangulada*. Barcelona, Debate.
- ENRÍQUEZ SÁNCHEZ, José María (ed.) (2011): *La experiencia del mal a través del cine*. Valladolid, Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- ESPAÑA, Rafael de (2009): *La pantalla épica. Los héroes de la antigüedad vistos por el cine*. Madrid, T&B Editores.
- FABRIS, Adriano (2008): “La violencia en el Dios de la Biblia”, en *Religión y violencia*, de Patxi Lanceros y Francisco Díez de Velasco (eds.). Madrid, Círculo de Bellas Artes (p. 119-137).
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2001): *Paul Verhoeven. Carne y sangre*. Barcelona, Glénat.
- (1999): *Toro salvaje / El padrino III*. Barcelona, Dirigido por.
- FERRARIS, Maurizio (2000): *Historia de la hermenéutica*. Madrid, Akal.
- (1999): *La imaginación*. Madrid, Visor.
- FERRAROTTI, Franco (2006): “El destino de la razón y las paradojas de lo sagrado”, en *Formas modernas de religión*, de Rafael Díaz-Salazar, Salvador Giner y Fernando Velasco (eds.). Madrid, Alianza (p. 282-311).
- FEUERBACH, Ludwig (2006): *La esencia del cristianismo*. Buenos Aires, Claridad.
- FEZ, Desirée de (2005): “El funeral. Epítome elegante y encendido”, en *Abel Ferrara: Acción, adicción y redención*, de Quim Casas (ed.). Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián (p. 161-166).

- FISH, Stanley (1989): “La literatura en el lector: estilística «afectiva»”, en *Estética de la recepción*, de Rainer Warning (ed.). Madrid, Visor (p. 111-131).
- FISKE, John (1993): *Power Plays, Power Works*. London, Verso.
- FONT, Domènec (2012): *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (1998): *La noche del cazador*. Barcelona, Paidós.
- FOSTER, Hal (ed.) (2006): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- FOUCAULT, Michel (1997): *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- (1996): *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.
- FREUD, Sigmund (2010): *Psicología de las masas*. Madrid, Alianza.
- FRIGOLÉ REIXACH, Joan (2003): *Cultura y genocidio*. Barcelona, Edicions Universitat Barcelona.
- FUENTES, Víctor (2000): *Los mundos de Buñuel*. Madrid, Akal.
- FUREDI, Frank (2002): *Culture of Fear: Risk-Taking and the Morality of Low Expectation*. London, Cassell.
- GADAMER, Hans-Georg (2013): *Hermenéutica, estética e historia*. Salamanca, Sígueme.
- (2010): *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós.
- (1999): *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme.
- (1998): *Verdad y método II*. Salamanca, Sígueme.
- (1989): “Historia de efectos y aplicación”, en *Estética de la recepción*, de Rainer Warning (ed.). Madrid, Visor (p. 81-88).
- GANDINI, Leonardo (2011): “La dirección. El difícil camino del nombre delante del título”, en *Historia mundial del cine. Estados Unidos I**, de Gian Piero Brunetta (ed.). Madrid, Akal (p. 549-568).
- GARCÍA, Emilio C. y SÁNCHEZ, Santiago (2002): *Guía histórica del cine*. Madrid, Editorial Complutense.
- GARCÍA-BARO, Miguel (2007): *De estética y mística*. Salamanca, Sígueme.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005): *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona, Gedisa.

- GARCÍA CHAVARÍN, Daniel (2007): “¿Retorno o metamorfosis de lo sagrado?”, en *Subjetividad y experiencia religiosa posmoderna*, de Carlos Mendoza (coord.). México, Universidad Iberoamericana (p. 115-140).
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa Audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- GAUDREAULT, André y JOST, François (2001): *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- GAYTÁN, Esther, GIL, Fátima y ULLED, María (eds.) (2010): *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*. Madrid, Rialp.
- GETLEIN, Frank, y GARDINER, Harold C. (1961): *Movies, Morals and Art*. New York, Sheed & Ward.
- GIBELLINI, Rosino (1998): *La teología del siglo XX*. Bilbao, Sal Terrae.
- GILES, Paul (1992): *American Catholic Arts and Fictions: Culture, Ideology, Aesthetics*. New York, Cambridge University Press.
- GILI, J. A., SAUVAGET D., TESSON CH. y VIVIANI, CH. (2008): *Los grandes directores de cine*. Barcelona, Ma non troppo.
- GIRARD, René (1986): *El chivo expiatorio*. Barcelona, Anagrama.
- (1983): *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.
- GIROUX, Henry A. (2005): *Estudios culturales, pedagogía crítica y democracia radical*. Madrid, Popular.
- (2001): *El ratoncito feroz. Disney o el fin de la inocencia*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- GOIBURU LÓPEZ DE MUNAIN, Jacinto (1996): *Fuertes contra la violencia*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2008): *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ GALLEGO, Enrique (2009): *Roberto Rossellini. El cine del dolor*. [s.l.] Bubok, D.L.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006): *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla.
- (2005): “El ideal ilustrado y el fin del tabú”, en *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, de Vicente Domínguez (ed.). Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón (p. 227-244).

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.) (1995): *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid, Complutense.
- GOÑI, Carlos (2013): *El filósofo impertinente. Kierkegaard contra el orden establecido*. Madrid, Trotta.
- GOROSTIZA, Jorge (2007): *La profundidad de la pantalla. Arquitectura + Cine*. Santa Cruz de Tenerife, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.
- GRACE, Pamela (2009): *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic*. Chichester, John Wiley & Sons.
- GRANT, Barry Keith (ed.) (2008): *American cinema of the 1960s: themes and variations*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- GREELEY, Andrew M. (1990): *The Catholic Myth*. New York, MacMillan.
- (1988): *God in Popular Culture*. Chicago, Thomas More.
- (1974): *El hombre no secular. Persistencia de la religión*. Madrid, Cristiandad.
- GREEN, Jonathon, y KAROLIDES, Nicholas J. (2005): *Encyclopedia of Censorship*. New York, Infobase Publishing.
- GRONDIN, Jean (2014): *A la escucha del sentido: conversaciones con Marc-Antoine Vallée*. Barcelona, Herder.
- (2010): *La filosofía de la religión*. Barcelona, Herder.
- (2008): *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona, Herder.
- (2003): *Introducción a Gadamer*. Barcelona, Herder.
- GUARINOS, Virginia (2009): “Tipologías apocalípticas cinematográficas”, en *The End: el Apocalipsis en la pantalla*, de Jesús Jiménez Varea (ed). Madrid, Fragua (p. 41-66).
- GUARNER, José Luis (1993): *Muerte y transfiguración: historia del cine americano 3 (1961-1992)*. Barcelona, Laertes.
- (1985): *Roberto Rossellini*. Madrid, Fundamentos.
- GUTIÉRREZ RECACHA, Pedro (2014): *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico*. Madrid, Encuentro.
- HAN, Byung-Chul (2014): *La agonía del Eros*. Barcelona, Herder.
- HARRIS, Marvin (2007): *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona, Crítica.
- (1986): *Caníbales y reyes*. Barcelona, Salvat.

- HART, Lynda (1994): *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. Princeton, Princeton University Press.
- HASENBERG, Peter (ed.) (1993): *Religion im Film: Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 1200 Kinofilmen*. Köln, KIM.
- HASENBERG, Peter (1998): “Lo «Religioso» en el cine: De *Rey de Reyes* a *El Rey Pescador*”, en *La nueva imagen del cine religioso*, de John R. May (ed). Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca (p. 75-94).
- HAYES, Kevin J. (ed.) (2008): *Sam Peckinpah: Interviews*. Mississippi, University Press of Mississippi.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra (2011): *Rape-Revenge Films*. Jefferson NC, McFarland.
- HEREDERO, Carlos F. (1999): *La edad de la inocencia / Eva al desnudo*. Barcelona, Dirigido por.
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio (1996): *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor (2012): “Aproximación a la interpretación publicitaria desde la estética de la recepción”, en *Arte y cultura digital. Planteamientos para una nueva era*, de José L. Crespo Fajardo (Coord.). Málaga, Eumed.net (p. 21-27).
- HITCHENS, Christopher (2008): *Dios no es bueno: alegato contra la religión*. Barcelona, Mondadori.
- HOFFMAN, Karen D. (2007): “The Last Temptation of Christ and Bringing Out the Dead: Scorsese’s Reluctant Saviors”, en *The Philosophy of Martin Scorsese*, de Mark T. Conard (ed.). Lexington, The University Press of Kentucky (p. 141-163).
- HORAK, Jan-Christopher (ed.) (1995): *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-garde, 1919-1945*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (2008): *Paul Schrader*. Madrid, Akal.
- (2006): *Celuloide en llamas: el cine estadounidense tras el 11-S*. Notorious, Madrid.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel y SANGRO COLÓN, Pedro (eds.) (2006): *Guión de ficción en cine. Planteamiento, nudo y desenlace*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- HUIZINGA, Johan (2012): *Homo ludens*. Madrid, Alianza.
- HURLEY, Neil (1970): *Theology through Film*. New York, Harper and Row.

- (1978): *The Reel Revolution: A Film Primer on Liberation*. Maryknoll, Orbis.
- IGARTUA, Juan José y HUMANES, María Luisa (2004): *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid, Síntesis.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (2000): “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, en *Avances en teoría de la literatura*, de Darío Villanueva (comp.). Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela (p. 35-115).
- IMBERT, Gérard (2010): *Cine e imaginarios sociales*. Madrid, Cátedra.
- (1992): *Los escenarios de la violencia*. Barcelona, Icaria.
- ISER, Wolfgang (1989a): “El proceso de lectura”, en *Estética de la recepción*, de Rainer Warning (ed.). Madrid, Visor (p. 149-164).
- (1989b): “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, de Rainer Warning (ed.). Madrid, Visor (p. 133-148).
- JAMESON, Fredric (2006): “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*, de Hal Foster (ed.). Barcelona, Kairós (p. 165-186).
- JARVIE, Ian (2011): *Filosofía del cine*. Madrid, Síntesis.
- JAUSS, Hans Robert (2012): *Caminos de la comprensión*. Madrid, Antonio Machado.
- (2000): *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península.
- (1989a): “La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine”, en *Estética de la recepción*, de Rainer Warning (ed.). Madrid, Visor (p. 217-250).
- (1989b): “Continuación del diálogo entre la estética de la recepción «burguesa» y «materialista»”, en *Estética de la recepción*, de Rainer Warning (ed.). Madrid, Visor (p. 209-215).
- (1987): “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en *Estética de la recepción*, de J.A. Mayoral (comp.). Madrid, Arco/Libros (p. 59-85).
- (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.
- JEFFORDS, Susan (1989): *The Remasculinization of America*. Bloomington, Indiana University Press.
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús (ed.) (2009): *The End: el Apocalipsis en la pantalla*. Madrid, Fragua.
- JOHNSTON, Robert K. (2009): “Theological approaches”, en *The Routledge Companion to Religion and Film*, de John Lyden (ed.). London, Routledge (p. 310-328).

- (2006): *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids, Baker Academic.
- JOHNSTON, Robert K. (ed.) (2007): *Reframing Theology and Film: New Focus for an Emerging Discipline*. Grand Rapids, Baker Academics.
- JOHNSTONE, Nick (1999): *Abel Ferrara: King of New York*. London, Omnibus Press.
- JONAS, Hans (2012): *Pensar sobre Dios y otros ensayos*. Barcelona, Herder.
- JUNG, Carl G. (2013): *Los complejos y el inconsciente*. Madrid, Alianza.
- (1994): *La interpretación y la naturaleza de la psique: la sincronicidad como un principio de conexión acausal*. Barcelona, Paidós.
- KAFKA, Franz (1987): *La condena y otros relatos*. Madrid, Akal.
- KAHLE, Robert y LEE, Robert E. A. (1971): *Popcorn and Parables: A New Look at the Movies*. Minneapolis, Augsburg.
- KEESEY, Douglas y DUNCAN, Paul (ed.) (2005): *Paul Verhoeven*. Madrid, Taschen.
- KELLNER, Douglas (2011): *Cultura mediática*. Madrid, Akal.
- KERMODE, Frank (2000): *El sentido de un final*. Barcelona, Gedisa.
- KERSFFELD, Daniel (2004): *Georges Sorel: apóstol de la violencia*. Buenos Aires, Del Signo.
- KIERKEGAARD, Soren (2007): *El concepto de la angustia*. Madrid, Alianza.
- (2005): *Temor y temblor*. Madrid, Alianza.
- (1994): *Tratado de la desesperación*. Barcelona, Edicomunicación.
- KOLKER, Robert (2011): *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. New York, Oxford University Press.
- KOUVAROS, George (2008): *Paul Schrader*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- LANCEROS, Patxi, y Díez de Velasco, Francisco (eds.) (2008): *Religión y violencia*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- LANCEROS, Patxi (2008): “En el principio era el medio. Cuestión de orden”, en *Religión y violencia*, de Patxi Lanceros y Francisco Díez de Velasco (eds.). Madrid, Círculo de Bellas Artes (p. 17- 43).
- (2006): *La modernidad cansada y otras fatigas*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- LANGFORD, Barry (2010): *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology Since 1945*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

- (2005): *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- LANUZA, Ana (2011): *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano*. Madrid, Encuentro.
- LASTRA, Antonio (ed.) (2010): *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras*. Madrid, Plaza y Valdés.
- (ed.) (2004): *Estudios sobre cine*. Madrid, Verbum.
- (ed.) (2002): *La filosofía y el cine*. Madrid, Verbum.
- LATORRE, José María (2005): “Bad Lieutenant. Una enfermedad mortal”, en *Abel Ferrara: Acción, adicción y redención*, de Quim Casas. Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián (p. 127-134).
- LECLERC, Éloi (1997): *El Dios mayor*. Santander, Sal Terrae.
- LEGGETT, Paul (2002): *Terence Fisher: Horror, Myth and Religion*. Jefferson, N.C., McFarland & Company.
- LEITCH, Thomas y POAGUE, Leland (eds.) (2011): *A Companion to Alfred Hitchcock*. Chichester, John Wiley & Sons.
- LENNE, Gérard (1974): *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona, Anagrama.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis (2003): *Cómo pensar el cine*. Madrid, Cátedra.
- LIM, Dennis (ed.) (2007): *The Village voice film guide: 50 years of movies from classics to cult hits*. New Jersey, John Wiley and sons.
- LINDVALL, Terry (2007): *Sanctuary Cinema. Origins of the Christian Film Industry*. New York, New York University Press.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006): *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.
- LLURÓ, Josep M. (1998): “Andrei Tarkovski: l’art com a recerca mútua de la matèria i de l’esperit”, en *Estética y religión: el discurso del cuerpo y los sentidos*, de Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous y Raquel Bouso García (eds.). Barcelona, Er (p. 351-361).

- LONGÁS URANGA, Fernando (2011): “El mal inevitable”, en *La experiencia del mal a través del cine*, de José María Enríquez Sánchez (ed.). Valladolid, Universidad Europea Miguel de Cervantes (p. 215-227).
- LÓPEZ TOBAJAS, Agustín y TABUYO, María (2007): *El conocimiento y la experiencia espiritual*. Barcelona, Mandala.
- LOSILLA, Carlos y HURTADO, José A. (Coord.) (1995): *Paul Schrader: El tormento y el éxtasis*. Valencia, Festival de Cine de Gijón.
- LOSILLA, Carlos (1997): *Taxi driver / Johnny guitar*. Barcelona, Dirigido por.
- (1995): “Un cineasta americano. Género y narración en las películas de Paul Schrader”, en *Paul Schrader: El tormento y el éxtasis*, de Carlos Losilla y José A. Hurtado (Coord.). Valencia, Festival de Cine de Gijón (p. 23-29).
- (1993): *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- LUMHOLDT, Jan (ed.) (2003): *Lars von Trier: Interviews*. Mississippi, University Press of Mississippi.
- LYDEN, John (ed) (2009): *The Routledge Companion to Religion and Film*. London, Routledge.
- LYDEN, John C. (2003): *Film as Religion. Myths, Morals and Rituals*. New York, New York University Press.
- LYNCH, Gordon (2009): “Cultural Theory and Cultural Studies”, en *The Routledge Companion to Religion and Film*, de John Lyden (ed.). London, Routledge (p. 275-291).
- LYON, David (2009): *Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- (2002): *Jesús en Disneylandia. La religión en la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- MAFFESOLI, Michel (2008): “La violencia fundadora”, en *Religión y violencia*, de Patxi Lanceros y Francisco Díez de Velasco (eds.). Madrid, Círculo de Bellas Artes (p. 45-68).
- (2005): *El instante eterno: el retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Paidós.
- MALONE, Aubrey (2010): *Sacred Profanity: Spirituality at the Movies*. California, ABC-CLIO.

- MALONE, Peter (1998): “Jesús en nuestras pantallas”, en *La nueva imagen del cine religioso*, de John R. May (ed). Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca (p. 95-113).
- (1978): *Film and Values*. Melbourne, Chevalier.
- (1971): *The Film*. Melbourne, Chevalier.
- MARDONES, José M^a (2003): *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Santander, Sal Terrae.
- (1999): *Síntomas de un retorno: la religión en el pensamiento actual*. Santander, Sal Terrae.
- (1988): *Postmodernidad y cristianismo. El desafío del fragmento*. Santander, Sal Terrae.
- MARSH, Clive (2009): “Audience Reception”, en *The Routledge Companion to Religion and Film*, de John Lyden (ed.). London, Routledge (p. 255-274).
- (2007): “On Dealing with What Films Actually Do to People: The Practice and Theory of Film Watching in Theology/Religion and Film Discussion”, en *Reframing Theology and Film: New Focus for an Emerging Discipline*, de Robert K. Johnston (ed.). Grand Rapids, Baker Academic (p. 145-161).
- MARSH, Clive y ORTIZ, Gaye (eds.) (1997): *Explorations in Theology and Film: Movies and Meaning*. Oxford, Blackwell.
- MARTIN, Adrian (2013): *Último día cada día y otro escrito sobre cine y filosofía*. México, Ficunam.
- (2008): *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia, Uqbar.
- MARTIN, Adrian y NAREMORE, James (2010): “El futuro del estudio académico del cine”, en *Mutaciones del cine contemporáneo*, de Jonathan Rosenbaum y Adrian Martín (coord.). Madrid, Errata naturae (p. 217-238).
- MARTIN, John (2007): *Seduction of the Gullible: the Truth Behind the Video Nasty Scandal*. Liskeard, Stray Cat.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio (1987): *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid, Harofarma.
- MARTÍN VELASCO, Juan (2007): “Experiencias de trascendencia al margen de las religiones establecidas”, en *El conocimiento y la experiencia espiritual*, de A. López Tobajas y M. Tabuyo (eds.). Barcelona, Mandala (p. 133-171).

- (2006): *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid, Trotta.
- (1999): *Metamorfosis de lo sagrado y futuro del cristianismo*. Bilbao, Sal Terrae.
- MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.) (2007): *Metodologías de análisis del film*. Madrid, Edipo.
- MASSOOD, Paula J. (2007): “From *Mean Streets* to the *Gangs of New York*: Ethnicity and Urban Space in the Films of Martin Scorsese”, en *City that Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*, de Murray Pomerance (ed.). New Jersey, Rutgers University Press (p. 77-89).
- MAY, John R. y BIRD, Michael (eds.) (1998): *Religion in film*. Knoxville, University of Tennessee Press.
- MAY, John R. (ed.) (1998): *La nueva imagen del cine religioso*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- MAY, John R. (1998b): “Teorías contemporáneas referidas a la interpretación del cine religioso”, en *La nueva imagen del cine religioso*, de John R. May (ed). Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca (p. 47-71).
- (1998c): “Visual Story and the Religious Interpretation of Film”, en *Religion in film*, de John R. May y Michael Bird (eds.). Knoxville, University of Tennessee Press (p. 23-43).
- (1998d): “The Demonic in American Cinema”, en *Religion in film*, de John R. May y Michael Bird (eds.). Knoxville, University of Tennessee Press (p. 79-100).
- MAY, Rollo (1998): *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós.
- MAYNE, Judith (2002): *Cinema and Spectatorship*. London, Routledge.
- MAYORAL, José Antonio (comp.) (1987): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros.
- MAZUR, Eric Michael (ed.) (2011): *Encyclopedia of Religion and Film*. Santa Barbara, Abc-Clio.
- MCMAHON, Jennifer L. (2007): “*After Hours*: Scorsese on Absurdity”, en *The Philosophy of Martin Scorsese*, de Mark T. Conard (ed.). Lexington, The University Press of Kentucky (p. 109-128).
- MCNULTY, Edward (2007): *Faith and Film: A Guidebook for Leaders*. Louisville, Westminster John Knox Press.
- MÉNDIZ, Alfonso (2009): *Jesucristo en el cine*. Madrid, Rialp.

- MENDOZA, Carlos (coord.) (2007): *Subjetividad y experiencia religiosa posmoderna*. México, Universidad Iberoamericana.
- MENNEL, Barbara (2008): *Cities and Cinema*. New York, Routledge.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2013): *El ojo y el espíritu*. Madrid, Trotta.
- METZ, Christian (2002a): *Ensayos sobre la significación en cine. Volumen 2, 1968-1972*. Barcelona, Paidós.
- (2002b): *Ensayos sobre la significación en cine. Volumen 1, 1964-1968*. Barcelona, Paidós.
- (2001): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona, Paidós.
- (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta.
- MILES, Margaret R. (1996): *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*. Beacon Press, Boston.
- MOLINA FOIX, Vicente (2000): *El novio del cine*. Madrid, Temas de hoy.
- MONGIN, Olivier (1998): *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona, Paidós.
- MONTERDE, José Enrique (2000): *Martin Scorsese*. Madrid, Cátedra.
- MOOR, Andrew (2005): *Powell & Pressburger: a cinema of magic spaces*. London, I.B. Taurus.
- MORIN, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós.
- MORRA, Gianfranco (1992): *Il quarto uomo: postmodernità o crisi della modernità*. Roma, Armando Editore.
- MUCHEMBLED, Robert (2010): *Una historia de la violencia*. Madrid, Paidós.
- MULLER, Jean-Marie (2002): *La no violencia en la educación*. París, Unesco.
- MULVEY, Laura (2001): “Placer visual y cine narrativo”, en *Arte después de la modernidad*, de Brian Wallis (ed.). Madrid, Akal (p. 365-377).
- NALDINI, Nico (1992): *Pier Paolo Pasolini*. Barcelona, Circe.
- NAVARRO, Antonio José (ed.) (2007): *El demonio en el cine: máscara y espectáculo*. Madrid, Valdemar.
- NEWMAN, Kim (2011): *Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960s*. London, Bloomsbury.
- NICCOLINI, Silvia (comp.) (1977): *El análisis estructural*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- NIEBUHR, Richard (1969): *Cristo y la cultura*. Barcelona, Península.

- NIETZSCHE, Friedrich (1998): *Más allá del bien y del mal*. Madrid, Alba.
- (1996): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos.
- ONAINDIA, Mario (1996): *El guión clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- ORDINE, Nuccio (2015): *La utilidad de lo inútil*. Barcelona, Acantilado.
- ORELLANA, Juan y MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2010): *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid, Encuentro.
- ORELLANA, Juan (2007): *Como en un espejo. Drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*. Madrid, Encuentro.
- OSTWALT, Conrad (2009): “Apocalyptic”, en *The Routledge Companion to Religion and Film*, de John Lyden (ed.). London, Routledge (p. 368-383).
- OTTO, Rudolf (2005): *Lo Santo*. Madrid, Alianza.
- PAHL, Jon (2010): *Empire of Sacrifice. The Religious Origins of American Violence*. New York, New York University Press.
- PALACIO, Manuel (2012): *La televisión durante la transición española*. Madrid, Cátedra.
- PANIKKAR, Raimon (1998): “Religión y cuerpo”, en *Estética y religión: el discurso del cuerpo y los sentidos*, de Amador Vega, Juan Antonio Rodríguez Tous y Raquel Bouso García (eds.). Barcelona, Er (p. 11-48).
- PARRILL, William (1998): “Stanley Kubrick”, en *Religion in film*, de John R. May y Michael Bird (eds.). Knoxville, University of Tennessee Press (p. 189-195).
- PAZ, Octavio (2000): *Corriente alterna*. México, Siglo XXI.
- PEARCE, Lynne y WISKER, Gina (eds.) (1998): *Fatal Attractions: Rescripting Romance in Contemporary Literature and Film*. Virginia, Pluto Press
- PEDRAZA, Pilar (2005): “La vampira en la era del vacío”, en *Las miradas de la noche. Cine y vampirismo*, de Hilario J. Rodríguez (coord.). Madrid, Ocho y Medio (p. 109-122).
- PÉREZ, Berta M. (2012): *Rompiendo las olas. Una figuración posmoderna de lo trágico*. Madrid, Akal.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PETRELLA, Laura y VANDERSCHUEREN, Franz (2003): “Ciudad y violencia: Seguridad y ciudad”, en *La ciudad inclusiva*, de M. Balbo, R. Jordán y D. Simioni (comp.). Santiago de Chile, Naciones Unidas.

- PINEL, Vincent (2009): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Ma non troppo.
- POMERANCE, Murray (ed.) (2007): *City that Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. New Jersey, Rutgers University Press.
- POSNER, Bruce (ed.) (2001): *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. New York, Black Thistle Press/Anthology Film Archives.
- PRADES, José (2006): “La religión y el centro sagrado de la sociedad”, en *Formas modernas de religión*, de Rafael Díaz-Salazar, Salvador Giner y Fernando Velasco (eds.). Madrid, Alianza (p. 117-128).
- PRINCE, Stephen (ed.) (2000): *Screening Violence*. New Brunswick, Rutgers Un. Press.
- PROPP, Vladimir (2006): *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.
- PUELLES ROMERO, Luis (2011): *Mirar al que mira*. Madrid, Abada.
- PUIG, Armand (ed.) (2008): *Evangelios apócrifos, Volumen I*. Madrid, Ariel.
- QUEROL, José Manuel (2015): *Postfascismos*. Madrid, Díaz & Pons.
- QUINTANA, Ángel (1995): “El estilo trascendental ante el espejo”, en *Paul Schrader: El tormento y el éxtasis*, de Carlos Losilla y José A. Hurtado (coord.). Valencia, Festival de Cine de Gijón (p. 17-22).
- RATZINGER, Joseph (1995): *Ser cristiano en la era neopagana*. Madrid, Encuentro.
- REINHARTZ, Adele (2007): *Jesus of Hollywood*. New York, Oxford University Press.
- REINHARTZ, Adele (ed.) (2006): *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. New York, Routledge.
- REVE, Gerard (1996): *De Vierde Man*. Groningen, Wolters-Noordhoff.
- RIAMBAU, Esteve (2011): *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*. Madrid, Cátedra.
- RICOEUR, Paul (2009a): *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.
- (2009b): *Tiempo y narración III*. México, Siglo XXI.
- (2008): *Tiempo y narración II*. México, Siglo XXI.
- (2004): *Tiempo y narración I*. México, Siglo XXI.
- (2003): *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (1990): *Freud: una interpretación de la cultura*. México, Siglo XXI.
- RILEY, Robin (2003): *Film, Faith and Cultural Conflict: The Case of Martin Scorsese's The Last Temptation of Christ*. Westport, Greenwood Publishing Group.

- RINS, Silvia (2005): “Vampirismo, onirismo, cristianismo. Hermanas devoradoras de almas en el cine de Ingmar Bergman”, en *Las miradas de la noche. Cine y vampirismo*, de Hilario J. Rodríguez (coord.). Madrid, Ocho y Medio (p. 149-160).
- RIVERA GARCÍA, Antonio (2002): “Robert Bresson: el orden jansenista del cinematógrafo”, en *La filosofía y el cine*, de Antonio Lastra (ed.). Madrid, Verbum (p. 121-153).
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.) (2005): *Las miradas de la noche. Cine y vampirismo*. Madrid, Ocho y Medio.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (2009): *Historia(s) del cine norteamericano*. Madrid, Calamar.
- (2003): *Lars von Trier. El cine sin dogmas*. Madrid, Ediciones JC.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y GARCÍA DE LUCAS, Virginia (2003): “Géneros”, en *Diccionario de creación cinematográfica*, de Antonio Sánchez-Escalonilla (coord.). Barcelona, Ariel (p. 25-70).
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y TEJERO, Juan (eds.) (2002): *Diccionario de películas del cine norteamericano: antología crítica*. Madrid, T&B.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (2007): “De *Carmen*, la de Triana a *La niña de tus ojos*: la búsqueda de una armonía estilística de un modelo cinematográfico populista en el transcurso del tiempo”, en *Metodologías de análisis del film*, de Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.). Madrid, Edipo (p. 57-73).
- (1995): “Análisis y crítica cinematográfica: El lugar de la inocencia del espectador”, en *El análisis cinematográfico*, de Jesús González Requena (ed.). Madrid, Complutense (p. 159-176).
- RODRÍGUEZ PANIZO, Pedro (2001): *Hacia una teología del cine*. Madrid, Sal Terrae.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (ed.) (2009): *Estudios culturales y de los medios de comunicación*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- (2009): “Introducción: Los estudios culturales y de los medios de comunicación”, en *Estudios culturales y de los medios de comunicación*, de María Pilar Rodríguez Pérez (ed.). Bilbao, Universidad de Deusto (p. 31-50).
- RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar (2002): *Cine y cristianismo*. Murcia, Universidad Católica de San Antonio.
- ROJAS MARCOS, Luis (1998): *Las semillas de la violencia*. Madrid, Espasa-Calpe.

- ROMANOWSKI, William D. (2007): *Eyes wide open: looking for God in popular culture*. Grand Rapids, Brazos Press.
- ROSENBAUM, Jonathan y MARTIN, Adrian (coord.) (2010): *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid, Errata naturae.
- ROSENBAUM, Jonathan (2004): *Essential Cinema: on the Necessity of Film Canons*. Baltimore, JHU Press.
- ROYO, Francisco, DE SEGOVIA, José y JÁNDULA, Daniel (2010): *Huellas del Cristianismo en el arte. El cine*. Zaragoza, Consejo Evangélico de Madrid.
- RUBIN, Martin (2000): *Thrillers*. Madrid, Cambridge University Press.
- RUIZ, Borja (2008): *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao, Artezblai.
- SAADA, Nicolas (comp.) (1997): *El cine americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian DePalma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel y Ethan Coen, Tim Burton*. Madrid, Ediciones JC.
- SÁDABA, Javier (2006): *De Dios a la nada. Las creencias reeligiosas*. Madrid, Espasa Calpe.
- (1989): *Lecciones de filosofía de la religión*. Madrid, Mondadori.
- SADOUL, Georges (2004): *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México, Siglo XXI.
- SALA, Ángel (2007): “Frenesí apocalíptico en el cine de Hollywood contemporáneo”, en *El demonio en el cine: máscara y espectáculo*, de Antonio José Navarro (ed.). Madrid, Valdemar (p. 419-446).
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis (2005): *Violencia, discurso y público infantil*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2006): “Conflicto y guión cinematográfico”, en *Guión de ficción en cine. Planteamiento, nudo y desenlace*, de Miguel Ángel Huerta Floriano y Pedro Sangro Colón (eds.). Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca (p. 17-39).
- (2002): *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona, Ariel.
- (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona, Ariel.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (coord.) (2003): *Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona, Ariel.

- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago y SANZ, Beatriz S. (2007): *La melancolía de la revolución. Panorama del cine europeo moderno*. Madrid, Fragua.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2005): “Un cuento de Navidad. El claroscuro moral”, en *Abel Ferrara: Adicción, acción y redención*, de Quim Casas (ed.). Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián (p. 188-196).
- SÁNCHEZ NOGALES, José Luis (2003): *Filosofía y fenomenología de la religión*. Salamanca, Secretariado Trinitario.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2006): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza.
- (2004): *Diccionario temático del cine*. Madrid, Cátedra.
- SANTAMARINA, Antonio (1999): *El cine negro en 100 películas*. Madrid, Alianza.
- SANTAS, Constantine (2008): *The Epic in Film: From Myth to Blockbuster*. Plymouth, Rowman & Littlefield.
- SCHAEFER, Dennis y SALVATO, Larry (2005): *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. Madrid, Plot Ediciones.
- SCHILLACI, Anthony (1968): *Movies and Morals*. Notre Dame, Fides.
- SCHMIDT, Thomas E. (2008): *La homosexualidad: compasión y claridad en el debate*. Barcelona, Clie.
- SCHNEIDER, Steven Jay y SWEENEY, Kevin W. (2005): “Genre Bending and Gender Bonding: Masculinity and Repression in Dutch ‘Thriller’ Cinema”, en *Horror International*, de Steven Jay Schneider y Tony Williams (eds.). Detroit, Wayne State University Press (p. 180-202).
- SCHNEIDER, Steven Jay y WILLIAMS, Tony (eds.) (2005): *Horror International*. Detroit, Wayne State University Press.
- SCHRADER, Paul (2008): *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid, JC Clementine.
- SCHUBART, Rikke (2007): *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*. Jefferson NC, McFarland & Company.
- (2001): “Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film”, en *Violence and American Cinema*, de David J. Slocum (ed.). Nueva York, Routledge (p. 192-208).

- SCHWARZ, Fernando (2008): *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*. Buenos Aires, Biblos.
- SCORSESE, Martin (2000): *Mis placeres de cinéfilo: textos, entrevistas, filmografía*. Barcelona, Paidós.
- SCOTT, B. B. (1994): *Hollywood Dreams and Biblical Stories*. Minneapolis, Fortress.
- SEGOVIA, José de (2010): “Huellas del cristianismo en el cine”, en *Huellas del Cristianismo en el arte. El cine*, de Francisco Royo, José de Segovia y Daniel Jándula. Zaragoza, Consejo Evangélico de Madrid (p. 57-269).
- SENNETT, Richard (2003): *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial.
- SHARRETT, Christopher (2008): “Movies and Intimations of Disaster and Hope”, en *American cinema of the 1960s: themes and variations*, de Barry Keith Grant (ed.). New Brunswick, Rutgers University Press (p. 22-43).
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.
- SLATER, Thomas (2006): “Salome (1923, 1953)”, en *Bible and Cinema: Fifty Key Films*, de Adele Reinhartz (ed.). New York, Routledge (p. 217-222).
- SLOCUM, David J. (ed.) (2001): *Violence and American Cinema*. New York, Routledge.
- SOBCHACK, Vivian C. (1999): “The Violent Dance: A Personal Memoir of Death in the Movies”, en *Screening Violence*, de Stephen Prince (ed.). New Brunswick, Rutgers University Press (p. 110-124)
- SONTAG, Susan (2005): *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2002): *Estilos radicales*. Madrid, Santillana.
- SOREL, Georges (1978): *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires, La Pléyade.
- SOTINEL, Thomas (2010): *Martin Scorsese*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- STAIGER, Janet (2005): *Media Reception Studies*. New York, NY University Press.
- (2000): *Perverse Spectators: the Practices of Film Reception*. New York, New York University Press.
- (1992): *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. New Jersey, Princeton University Press.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*. Barcelona, Paidós.

- STEARNS, Peter N. (2006): *American Fear. The Causes and Consequences of High Anxiety*. London, Routledge.
- STEINER, George (2011): *Gramáticas de la creación*. Barcelona, Siruela.
- (2007): *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona, Destino.
- (1997): *Pasión intacta*. Madrid, Siruela.
- STEVENS, Brad (2004): *Abel Ferrara: The Moral Vision*. Surrey, FAB Press.
- STOUT, Jeffrey (2003): “Breaking the Waves”, en *The Hidden God: Film and Faith*, de Mary Lea Bandy y Antonio Monda (eds.). New York, The Museum of Modern Art (p. 215-222).
- STREET, Sarah (2005): *Black Narcissus*. London, I.B. Tauris.
- SULTANIK, Aaron (1986): *Film, a modern art*. London, Cornwall Books.
- TALENS, Jenaro (2010): *El ojo tachado*. Madrid, Cátedra.
- TAVERNIER, Bertrand y COURSDON, Jean-Pierre (2010a): *50 Años de cine norteamericano, volumen I*. Madrid, Akal.
- (2010b): *50 Años de cine norteamericano, volumen II*. Madrid, Akal.
- THOMPSON, David y CHRISTIE, Ian (eds.) (1999): *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona, Alba.
- THOMPSON, Kirsten M. (2007): *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*. Albany, State University of New York Press.
- THOMPSON, Kristin (1995): “The Limits of Experimentation in Hollywood”, en *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-garde, 1919-1945*, de Jan-Christopher Horak (ed.). Wisconsin, University of Wisconsin Press (p. 67-93).
- THOMPSON, David y CHRISTIE, Ian (1999): *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona, Alba.
- TILLICH, Paul (1974): *Teología de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires, Amorrortu.
- TREBOLLE, Julio (2008): “Monoteísmos y violencia: celotas y mártires”, en *Religión y violencia*, de Patxi Lanceros y Francisco Díez de Velasco (eds.). Madrid, Círculo de Bellas Artes (p. 139-177).
- TRÍAS, Eugenio (2013): *De cine. Aventuras y extravíos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2011): *La edad del espíritu*. Barcelona, Random House Mondadori.
- (2006): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Random House Mondadori.

- (2001): *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona, Destino.
- ÚBEDA, Jorge (2014): *Manual para ignorantes*. Murcia, Tres Fronteras.
- (2012): *La infancia y el filósofo*. Madrid, Encuentro.
- VANOYE, Francis y GOLIOT-LÉTE, Anne (2008): *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid, Abada Editores.
- VATTIMO, Gianni (2007): *El fin de la modernidad*. Barcelona, Gedisa.
- (2004): *Creer que se cree*. Barcelona, Paidós.
- VATTIMO, Gianni, y ROVATTI, Pier Aldo (eds.) (2006): *El pensamiento débil*. Madrid, Cátedra.
- VEGA, Amador, RODRÍGUEZ TOUS, Juan Antonio y BOUSO GARCÍA, Raquel (eds.) (1998): *Estética y religión: el discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona, Er.
- VELA LEÓN, J. A. (2000): *Cine y mito. Una indagación pedagógica*. Madrid, Laberinto.
- VERHOEVEN, Paul (2010): *Jesus of Nazareth*. New York, Seven Stories Press.
- VIDAL, Belen (2004): “La escritura y lo visual: una lectura de la carta en el cine de época”, en *Estudios sobre cine*, de Antonio Lastra (ed.). Madrid, Verbum (p. 134-155).
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1997): *Carl Theodor Dreyer*. Madrid, Cátedra.
- VILLANUEVA, Darío (comp.) (2000): *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- VODIČKA, Felix (1989): “La concreción de la obra literaria”, en *Estética de la recepción*, de Rainer Warning (ed.). Madrid, Visor (p. 63-80).
- VOGLER, Christopher (2002): *El viaje del escritor*. Barcelona, Robinbook.
- WALLER, Gregory A. (ed.) (1987): *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana, University of Illinois Press.
- WALLIS, Brian (ed.) (2001): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal.
- WARNING, Rainer (ed.) (1989): *Estética de la recepción*. Madrid, Visor.
- WATKINS, Craig (1998): *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*. Chicago, The University of Chicago Press.

- WEINRICHTER, Antonio (2005): “Abel Ferrara: aún loco después de tantos años”, en *Abel Ferrara: Acción, adicción y redención*, de Quim Casas (ed.). Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián (p. 17-21).
- WERNBLAD, Annette (2010): *The Passion of Martin Scorsese: A Critical Study of the Films*. Jefferson, N.C., McFarland.
- WESTWELL, Guy (2010): “Hollywood tras el 11-S y el sueño del terror”, en *Los mensajeros del miedo*, de Esther Gaytán, Fátima Gil y María Ulled (eds.). Madrid, Rialp (p. 201-220).
- WILLIAMS, Linda Ruth (2005): *The erotic thriller in contemporary cinema*. Blomington, Indiana University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2008): *Investigaciones filosóficas*. Barcelona, Crítica.
- WOOD, Robin (1986): *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York, Columbia Press.
- WRIGHT, Melanie J. (2007): *Religion and Film: An Introduction*. London, I.B.Tauris.
- WU, Wanwen (2008): “Gangs of New York”, en *History Through Film. Volume I*, de Eric Burnett (ed.). Raleigh, Lulu Press (p. 74-85).
- ŽIŽEK, Slavoj (comp.) (2010): *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires, Manantial.
- ŽIŽEK, Slavoj (2011): *En defensa de las causas perdidas*. Madrid, Akal.
- (2009a): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona, Paidós.
- (2009b): *El Frágil Absoluto*. Valencia, Pre-Textos.
- (2006): *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid, Debate.
- (2005): *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires, Paidós.
- (1994): *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. London, Verso.
- ZUMALDE, Imanol (2011): *La experiencia filmica*. Madrid, Cátedra.
- (2006): *La materialidad de la forma filmica: Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2010): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.
- (2008): *La mirada plural*. Madrid, Cátedra.
- (1996): *La mirada cercana*. Barcelona, Paidós.

2.2. Artículos, críticas y entrevistas

ALANDETE, David (2012): “Soy el Joker”, en *El País*, 29 de julio.

ALCOVER OTI, Roberto (2014): “Crítica de *El lobo de Wall Street*: (Humor y) dinero”, en *Dirigido por*, nº 440, enero.

ALEMANY, Luis (2010): “La culpa es de Kubrick”, en *El Mundo*, 20 de abril.

ALFEO, Juan Carlos (2005): “Haciendo estudios culturales. La homosexualidad como metáfora de la libertad en el cine de la Transición”, en *Cuadernos de la Academia*, 13 (p. 201-218).

AMBROSIANO, Jason (1998): “The Ties That Bind and Bless the Soul: Grace and Noir in Schrader’s *Light Sleeper*”, en *The Journal of Religion and Film*, Vol. 2, no. 2, octubre, <<http://www.unomaha.edu/jrf/ambroart.htm>>.

AZOURY, Philippe y BURDEAU, Emmanuel (2013): “Reyes de Nueva York: Willem Dafoe y Abel Ferrara”, en *So Film*, nº 4, septiembre (p. 36-45).

BELINCHÓN, gregorio, y GARCÍA, Jesús (2012): “Archivada la causa contra el director de Sitges por la proyección de ‘A serbian film’”, en *El País*, 22 de febrero.

BELINCHÓN, Gregorio (2011): “Lars von Trier: soy un idiota”, en *El País*, 22 de mayo.

— (2009): “Cultura pone la ‘X’ a ‘Saw VI’ y la condena a las salas porno”, en *El País*, 21 de octubre.

BOTTOMORE, Stephen (1999): “The Panicking Audience?: Early Cinema and the ‘Train Effect’”, en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 19:2 (p. 177-216).

BRUNSTAD, Paul Otto (2001): “Jesus in Hollywood: The Cinematic Jesus in a Christological and Contemporary Perspective”, en *Studia Theologica* 55 (p. 145-156).

BUENO, Gustavo (1993): “Qué significa cine religioso”, en *El Basilisco*, nº 15.

BURDEAU, Emmanuel y CHAPUS, Jean-Vic (2014): “Entrevista a Roger Avari”, en *So Film*, nº 8, enero (p. 66-71).

CANBY, Vincent (1992): “A Quirky Drug Dealer With Allusions on High”, en *The New York Times*, 21 de agosto, <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E0CE7D81139F932A1575BC0A964958260>>.

- CASAS, Quim (2000): “Estudio: Paul Verhoeven. Realismo sucio y futuro imperfecto”, en *Dirigido por*, nº 293, septiembre (p. 48-65).
- (2000b): “*El hombre sin sombra*: Mirar sin ser visto”, en *Dirigido por*, nº 293, septiembre.
- CASTRO, Antonio (1992): “Entrevista a Paul Verhoeven”, en *Dirigido*, nº 205, septiembre.
- CHIEN, A.J. (2007): “Religión y violencia”, en *Rebellion.org*, 15 de febrero, <www.rebellion.org/noticia.php?id=46678>.
- COYLE, Jake (2014): “Épica bíblica “Noé” navega aguas turbulentas”. *Terra.com*, 21 de marzo, <<http://entretenimiento.terra.com/cine/epica-biblica-noe-navega-aguas-turbulentas,827b25e12f4e4410VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html>>.
- CROWTHER, Bosley (1965): “The Greatest Story Ever Told”, en *The New York Times*, 16 de febrero.
- CYRANOSKI, D., GILBERT, N., LEDFORD, H., NAYAR, A., y YAHIA, M. (2011): “The PhD Factory”, en *Nature*, vol. 472, abril (p. 276-279).
- DELTELL, Luis y GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (2013): “La promoción filmica en el universo digital. Hacia el ocaso de la exhibición cinematográfica en España”, en *Historia y Comunicación Social*, Vol. 18, nº esp. Noviembre (p. 203-217).
- EBERT, Roger (2005): “Dominion: Prequel to The Exorcist”, en www.rogerebert.com, 19 de mayo, <<http://www.rogerebert.com/reviews/dominion-prequel-to-the-exorcist-2005>>.
- (2004): “Dogville”, en www.rogerebert.com, 9 de abril, <<http://www.rogerebert.com/reviews/dogville-2004>>.
- (1991): “Cape Fear”, en www.rogerebert.com, 13 de noviembre, <<http://www.rogerebert.com/reviews/cape-fear-1991>>
- ELWELL, J. Sage (2012): “There’s No Place Like Home: From Oz to Antichrist”, en *Journal of Religion & Film*, vol. 16, abril.
- FANDIÑO, Roberto G. y GARRIDO, Javier (2004): “Revisitando la Antigüedad. Del fascismo al peplum”, en *Berceo*, número 146 (p. 271-286).
- FÉROT, Brioux (2013): “Entrevista a Paul Verhoeven”, en *So Film*, nº 4, septiembre (p. 20-25).

- FERRERAS RODRÍGUEZ, José Gabriel (2013): “Fe en la realidad: el encuentro del documental y la ficción en el cine de Martin Scorsese”, en *Trípodos*, nº 32 (p. 185-203).
- (2011): “Santos seculares: El debate religioso en el cine de Martin Scorsese”, en *FRAME*, nº 7, marzo (p. 110-127).
- GALÁN, Diego (1983): “*Blade Runner*: Una historieta pretenciosa”, en *El País*, 2 de febrero.
- GALLAGHER, Tag (2000): “Geometry of Force: Abel Ferrara and Simone Weil”, en *Screening the Past*, <<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr0600/tgfr10d.htm>>.
- GALVIN, Peter (1995): “Cinema fall preview: Paul Verhoeven”, en *The Advocate*, 19 de septiembre.
- GARCÍA-BARÓ, Miguel (2012): “El dolor no enseña siempre”, en *Crítica*, nº 981, septiembre-octubre (p. 27-31).
- GARCÍA RUIZ, Sonia (2010): “Polinización transtextual en *La edad de la inocencia* (1993)”, en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 1 (p. 101-121).
- GÓMEZ GIL, Pablo S. (2014): “La desintegración del sueño americano en el cine de Martin Scorsese”, en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 9 (p. 237-254).
- GÓMEZ SEGURA, Eugenio (2005): “*Quo Vadis?* Una pieza más en el puzzle de la Guerra Fría”, en *Revista Latente*, número 3 (p. 91-100).
- GONZÁLEZ, Rodrigo (2010): “Entrevista a Abel Ferrara: La Nueva York sucia y violenta de los 80 era un mejor lugar para vivir”, en *La Tercera*, 15 de agosto, <<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2010/08/1453-284129-9-entrevista-a-abel-ferrara--la-nueva-york-sucia-y-violenta-de-los-80-era-un-mejor.shtml>>.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz y ALFEO, Juan Carlos (2012): “Complejos de inferioridad y superioridad: estudio comparado de la representación del personaje inmigrante en *Fawlty Towers* y *Aída*, entre la xenofobia y la parodia”, en *Revista Comunicación*, nº 10, Vol. 1 (p. 929-942).
- (2011): “Género y programación televisiva: el caso de Nitro y Nova”, en *Icono 14*, A9/Esp (p. 396-409).

- GREELEY, Andrew M. (1976): "Why Hollywood Never Asks The God Question", en *The New York Times*, 18 de febrero.
- GROSS, Larry (2013): "El factor ruido. Entrevista a Paul Schrader", en *Caimán, cuadernos de cine*, nº 20, octubre (p. 72-77).
- HEREDERO, Carlos F. (2003): "La cara oculta del sueño americano", en *Dirigido por*, nº 328, noviembre.
- HERMOSO, Borja (2009): "El mejor cineasta del mundo", en *El País*, 19 de mayo.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor (2010): "De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica: un viaje de ida y vuelta", en *Frame*, nº 6, febrero (p. 196-218).
- HOBERMAN, J. (2011): "Go Go Tales A Sweet Strip Tease", en *The Village Voice*, 5 de enero <<http://www.villagevoice.com/2011-01-05/film/go-go-tes-a-sweet-strip-tease/>>.
- (1992): "Cape Fear: Sacred and Profane", en *Sight and Sound*, febrero.
- HODENFIELD, Chris (1989): "Martin Scorsese: The Art of Noncompromise", en *American Film*, 14.5, marzo (p. 46-51).
- HOLMLUND, Chris (1994): "Cruisin' for a Bruisin': Hollywood's Deadly (Lesbian) Dolls", en *Cinema Journal*, 34.1 (p. 31-51).
- HONG, Seung Min (2012): "The Ring Goes to Different Cultures: A Call for Cross Cultural Studies of Religious Horror Films", en *Journal of Religion & Film*. Vol. 16: Iss. 2.
- (2010): "Redemptive fear: A review of sacred terror and further analyses of religious horror films", en *Journal of Religion & Film*. Vol. 22: Iss. 2.
- HOWE, Desson (1992): "Light Sleeper", en *The Washington Post*, 4 de septiembre <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/lightsleeperrhowe_a0aefc.htm>.
- HUGUET, Montserrat y CAMARERO, Gloria (2000): "Reconstrucción histórica de una sociedad perdida: *La edad de la inocencia*", en *Film-Historia*, vol. X, nº 3 (p. 139-158).
- IONITA, Casiana (2012): "The Catholic Spectator: Cinema and the Church in France in the 1920s", en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 32:4 (p. 501-520).

- JERADE DANA, Miriam (2010): “Violencia y responsabilidad: releer el silencio de Abraham”, en *Acta poética* 31-1 (p. 101-134).
- JIMÉNEZ, Luis (2010): “En futuro perfecto. El fin del tiempo en Agustín, los apocalípticos y los gnósticos”, en *Mirabilia*, n. 11 (p. 117-135).
- JUZWIAK, Rich (2013): “A Conversation with the King of Old New York, Abel Ferrara”, en *Gawker*, 12 de diciembre, <<http://gawker.com/a-conversation-with-the-king-of-old-new-york-abel-ferr-1481310587>>.
- LEE, Nathan (2007): “The Agony and the Ecstasy: Paul Verhoeven’s Carnal Knowledge”, en *Film Comment*, 43.2, marzo-abril.
- LEHMAN, Peter (1993): “The Male Body within the Excesses of Exploitation and Art: Abel Ferrara’s *Ms. 45*, *Cat Chaser*, and *Bad Lieutenant*”, en *The Velvet Light Trap*, n. 32, otoño (p. 23-29).
- LERMAN, Gabriel (2014): “Entrevista a Martin Scorsese”, en *Dirigido*, nº 440, diciembre.
- LIM, Dennis (2011): “Derailed Director Cites Urge to Entertain”, en *The New York Times*, 20 de mayo, <<http://www.nytimes.com/2011/05/21/movies/lars-von-trier-says-urge-to-entertain-and-sobriety-led-him-astray.html>>.
- (2008): “*Mary*: Struggling with Faith and Gentrification”, en *The New York Times*, 10 de octubre, <http://www.nytimes.com/2008/10/12/movies/12lim.html?_r=0>.
- (2000): “Triumph of the Ill”, en *Village Voice*, 22 de agosto, <<http://www.villagevoice.com/news/triumph-of-the-ill-6417913>>.
- LINDO, Elvira (2013): “El artista malcriado”, en *El País*, 20 de enero.
- LOGAN, Brian (1996): “Catwalk queen and the sultan of sleaze”, en *The Guardian*, 27 de septiembre.
- LÓPEZ SÁENZ, M^a Carmen (2014): “¿Verdad o interpretaciones? Gadamer versus Nietzsche”, en *Eikasia: revista de filosofía*, nº 56, marzo (p. 107-126).
- MACNAB, Geoffrey (2014): “Raging bull: Taxi Driver screenwriter Paul Schrader on the perils of DIY cinema and surviving Lindsay Lohan”, en *The Independent*, 15 de febrero, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/raging-bull-taxi-driver-screenwriter-paul-schrader-on-the-perils-of-diy-cinema-and-surviving-lindsay-lohan-9126293.html>>.
- (2006): “Paul Schrader: ‘I Was in a Bad Place’”, en *The Guardian*, 6 de julio, <<http://www.guardian.co.uk/film/2006/jul/06/paul-schrader-i-was-in-a-bad-place>>.

- www.theguardian.com/film/2006/jul/06/features.geoffreymacnab>.
- MARRAPODI, Eric (2013): “Superman busca romper récord también en las iglesias”. *Mexico.cnn.com*, 16 de junio, <<http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2013/06/16/superman-busca-romper-record-tambien-en-las-iglesias>>.
- MARTÍNEZ, Luis (1999): “Manhattan Sur”, en *El País*, 8 de noviembre.
- MASLIN, Janet (1984): “The Fourth Man”, en *The New York Times*, 27 de junio.
- (1996): “Breaking the Waves. The steep plunge from love to madness”, en *The New York Times*, 4 de octubre.
- MCCARTHY, Todd (2003): “Dogville”, en *Variety*, 19 de mayo, <<http://variety.com/2003/film/reviews/dogville-1200541582/>>.
- MOLINA FOIX, Vicente (2009): “Anticristo, la Iglesia de Satán”, en *El País*, 20 de agosto.
- MONZÓN PERTEJO, Elena (2012): “Iconología y cine. Construcción fílmica de María Magdalena en la película *Rey de reyes* de Cecil B. DeMille”, en *Imago*, número 4 (p. 63-78).
- MORRIS, Michael (1988): “Of God and Man: a theological and artistic scrutiny of Martin Scorsese’s *The Last Temptation of Christ*”, en *American Film*, 14.1, octubre.
- MYERS, Cari (2012): “Scapegoats and Redemption on Shutter Island”, en *Journal of Religion & Film*, vol. 16, abril.
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel (2008): “Reflexiones del hecho religioso a través del cine”, en *Versión*, número 21. México, UAM (p. 125-167).
- NAVARRO, Antonio José (2014): “Especial: Arte, comercialidad, transgresión”, en *Dirigido*, nº 441, febrero.
- (2005): “El exorcista. El comienzo (La versión prohibida de Paul Schrader)”, en *Dirigido por*, nº 351, diciembre.
- NELSON, Rob (1996): “Willing and Abel”, en *City Pages*, 27 de noviembre <<http://www.citypages.com/1996-11-27/art/willing-and-abel/full/>>
- NEWMAN, Kim (1988): “The Street Where I Live - Abel Ferrara”, en *Monthly Film Bulletin*, v. 55, n. 648.
- (1984): “Angel of Vengeance”, en *Monthly Film Bulletin*, v. 51, n. 600.
- ORELLANA, Juan (2007): “Cine y violencia”, en *Escuela Abierta*, 10 (p. 91-99).
- OVERSTREET, Jeffrey (2004): “Dogville”, en *Christianity Today*, 26 de marzo.
- PAHL, Jon (2012): “Melancholia”, en *Journal of Religion & Film*, vol. 16, abril.

- PALACIO, Manuel (2007): “Estudios culturales y cine en España”, en *Comunicar*, vol. XV, nº 29 (p. 69-73).
- PÀMIES, Sergi (2005): “‘Instinto básico’ y el hielo”, en *El País*, 8 de agosto.
- POWERS, John (1993): *Italian toons*, en *New York Magazine*, 1 de febrero.
- PUENTE OJEA, Gonzalo (2011): “Jesús o Pablo?”, en *Anthropos*, nº 231, abril-junio.
- PULIDO, Javier (2013): “Cine como Dios manda: la fe mueve millones”, *Eldiario.es*, 21 de noviembre, <http://www.eldiario.es/cultura/cine/Cine-como-dios-manda_0_198781140.html>.
- RANCIÈRE, Jacques (2005): “El viraje ético de la estética y la política”, conferencia pronunciada el 11 de abril en Santiago de Chile y publicada en *Fractal*, <<http://mxfractal.org/JacquesRanciere.html>>.
- REY, Juan (1999): “Un nuevo arquetipo (masculino) para un nuevo consumidor (masculino)”, en *Comunicar* vol. VI, nº 12, marzo.
- RÍOS, Pere (2011): “El fiscal denuncia al director del Festival de Sitges”, en *El País*, 5 de marzo.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (2004): “Crítica de *La pasión de Cristo*: A la espera de Dios”, en *Dirigido por*, nº 333, abril.
- RODRÍGUEZ PANIZO, Pedro (2012): “La representación del dolor en el cine”, en *Crítica*, nº 981, septiembre-octubre (p. 65-68).
- (2009): “La imaginación anagógica: el arte cinematográfico y la teología”, en *Estudios Eclesiásticos*, vol. 84, nº 329 (p. 355-386).
- ROMER, Knud (2009): “Entrevista con Lars von Trier”, en <http://anticristolapelicula.blogspot.com.es/2009/07/entrevista-con-lars-von-trier.html>.
- SCHRADER, Paul (2010): “Review of Paul Verhoeven’s ‘Jesus of Nazareth’”, en *Film Comment*, julio-agosto (p. 76-77).
- (2006): “Canon Fodder”, en *Film Comment*, septiembre-octubre (p. 33-49).
- (1972): “Notes on Film Noir”, en *Film Comment*, 8.1, primavera (p. 8-13).
- (1965): “Los Olvidados”, en *Calvin College Chimes*, 29 de octubre.
- SCOTT, A. O. (2014): “‘A Most Violent Year’: Heating Oil Mixed With Trouble”, en *The New York Times*, 30 de diciembre, <http://www.nytimes.com/2014/12/31/movies/a-most-violent-year-with-oscar-isaac-and-jessica-chastain.html?partner=rss&emc=rss&_r=2>.

- (2004): “‘Dogville’: It Fakes a Village”, en *The New York Times*, 21 de marzo, <<http://www.nytimes.com/2004/03/21/movies/dogville-it-fakes-a-village.html>>.
- SOLLA, Fernando (2014): “New York, New York. Sappy Endings on a Silver Screen”, en *Cine Divergente*, <<http://cinedivergente.com/ensayos/especiales/martin-scorsese/new-york-new-york>>.
- SINNERBRINK, Robert (2007): “Grace and Violence: Questioning Politics and Desire in Lars von Trier’s *Dogville*”, en *Scan. Journal of media arts culture* Vol 4 no. 2, agosto, <http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=94>.
- SMITH, Gavin (1993a): “Martin Scorsese interviewed by Gavin Smith”, en *Film Comment* 29.6, noviembre (p. 15-26).
- (1993b): “The Gambler”, entrevista con Abel Ferrara, en *Sight and Sound* 3.2, febrero (p. 20-23).
- (1992): “Awakenings. Paul Schrader interviewed by Gavin Smith”, en *Film Comment* 28.2, marzo-abril (p. 50-59).
- (1990): “Moon in the Gutter”, entrevista con Abel Ferrara, en *Film Comment* 26.4, julio (p. 40-46).
- THOMPSON, Anne (2014): “Warning: ‘Dying of the Light’ Is Not a Paul Schrader Movie”, en <http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood>, 16 de octubre <<http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/warning-dying-of-the-light-is-not-a-paul-schrader-movie-20141016>>.
- THOMPSON, Richard (1976): “Screen Writer: Taxi Driver’s Paul Schrader”, en *Film Comment* 12.2, marzo-abril (p. 6-19).
- VANHEESWIJCK, Guido (2007): “El lugar de René Girard en la filosofía contemporánea”. *Revista anthropos: huellas del conocimiento*, nº 213 (p. 41-57).
- VICENTE, Álex (2014): “Entrevista con Willem Dafoe”, en *El País*, 17 de diciembre.
- VILLALVA, María (2003): “Dogville. El día de la ira”, en *Miradas de cine*, <http://www.miradas.net/0204/articulos/2003/0312/se4_dogville.html>.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2007): “Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas”, en *Comunicar*, nº 29, v. XV (p. 51-58).

